

Alberto Giordano

Modos del Ensayo

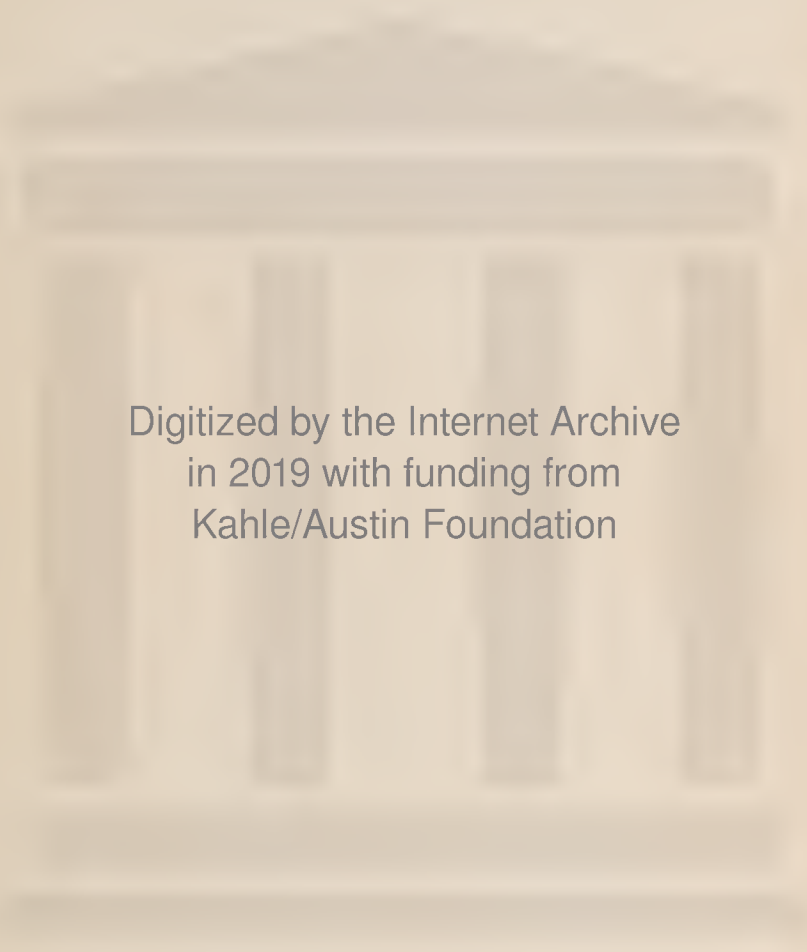
JORGE LUIS BORGES - OSCAR MASOTTA

TESIS

EDITORIAL

PD
7797
.B635
Z725
1991

BE



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Modos del Ensayo

TESIS

Alberto Giordano

Modos del Ensayo

JORGE LUIS BORGES - OSCAR MASOTTA

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Thomas J. Bates Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

PQ7797 . B635 Z725 1991

Biblioteca: *Tesis*

Diseño de colección: *Daniel García*

Ilustración de tapa: *Claudia del Río*

Primera edición: octubre de 1991

©Alberto Giordano, 1991

© 1991 Viterbo S.R.L.

Laprida 2086. Rosario

© 1991 Beatriz Viterbo Editora

ISBN 950-99766-2-8

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723

Impreso en Argentina

NOTICIA

Los trabajos reunidos en este libro proceden, por una parte, de los resultados obtenidos en una investigación sobre "El ensayo literario en Argentina" que el autor realizó, como becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, entre 1988 y 1990, y, por otra parte, de las clases dictadas en un Seminario sobre el mismo tema, dirigido a los estudiantes de la Licenciatura en Letras, en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, entre 1987 y 1989.

Borges ensayista: avatares de la lectura.*

I. Una metáfora geométrica que comunica las imágenes de Dios, el Universo y la Naturaleza con la de una imposible esfera infinita; una metáfora que atraviesa, según diversas entonaciones, la historia de la filosofía y que fue signo de su liberación para un hombre, y para otro fue la cifra atroz de su soledad. Una máquina de “pública y famosa inutilidad”, la máquina de pensar que en el siglo XIII inventó Raimundo Lulio; artefacto paradójico que confunde método y azar en la resolución de un problema, y que es del todo absurdo “como instrumento de investigación filosófica” aunque de probable eficacia (si la literatura no fuese más que un arte combinatoria) “como instrumento literario y poético”. La inmortal, acaso irrefutable, paradoja de Aquiles y la Tortuga atribuida a Zenón de Elea; un “pedacito de tiniebla griega” que invita a la humanidad desde hace siglos a la ignorancia y al misterio y que prefigura, leída desde *El castillo*, las narraciones del laberíntico Franz Kafka. La ingeniosa e increíble tesis de Philip Henry Gosse acerca de la creación del mundo; tesis de una “elegancia un poco monstruosa” que reconcilia la religión con la ciencia, la fe con la paleontología. La no menos ingeniosa y poco convincente tesis que J. W. Dunne expone en *Un experimento con*

*Publicado en *La Papirola* N°2 y 3, Buenos Aires, diciembre de 1987 y abril de 1988

el tiempo; tesis “espléndida” que quiere que, de algún modo, el porvenir ya exista y que los sueños premonitorios sean las pruebas de su existencia.

Para un lector desatento este catálogo parecerá la suma arbitraria de algunas extrañezas. El lector informado, en cambio, habrá advertido ya sus razones. En él se agrupan, en un cierto desorden, algunos de los objetos filosóficos que atraen a Borges, que arrastran su lectura¹. Recuerdo aquí la última frase de un ensayo de Juan B. Ritvo sobre Walter Benjamin (“Un objeto solitario hace señas a un lector solitario”²) y la interpretación que, en “Las salidas del texto”³, ensaya Barthes de los saberes que escenifica Bataille en “El dedo gordo”. Como Bataille, Borges se interesa por el *detalle extraño*, presta atención a los pormenores sorprendentes. Para él la filosofía es menos un saber venerable, un corpus de “grandes temas”, que la ocasión de volver a experimentar el *asombro*, la atracción del *misterio*. Dicho de otro modo: para Borges la filosofía es la ocasión del reencuentro con la literatura. O bien: allí donde, leyendo a la filosofía, Borges reencuentra a la literatura, nos reencuentra con la filosofía, con su olvidado gesto originario.

Un paso más (en la huella de los de Barthes): la valoración de la “curiosidad”, del detalle situado en los márgenes de la filosofía, no es sólo una extravagancia. Por ella se produce “un comienzo de destrucción del saber (de su ley), mediante su conversión en futilidad, su miniaturización”⁴. Lo “evidente” cede su lugar al asombro, se desnaturaliza. Ficción y paradoja ocupan a la filosofía. (*El ensayo como retorno de lo reprimido*).

En su lectura de la teología Borges pone en juego esta misma

¹Cfr., respectivamente, “La esfera de Pascal” (en *Otras inquisiciones*); “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” (en *Textos cautivos*); “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de tortuga” (en *Discusión*); “La creación y P.H. Gosse” (en *Otras inquisiciones*) y “El tiempo y J.W. Dunne” (en *Idem*).

²Juan B. Ritvo: “Walter Benjamin y la retórica de la ciudad”, en *Paradoxa*, N°3, Rosario, 1988; pág 22.

³Roland Barthes: “Las salidas del texto”, en A.A.V.V.: *Bataille*, Barcelona, Ed. Mandrágora, 1976.

⁴Roland Barthes: op. cit.; pág.43.

estrategia de miniaturización. Así, por ejemplo, en “La duración del infierno”⁵. En el prólogo a *Discusión*, a propósito de este ensayo, dice Borges que él declara su “afición incrédula y persistente por las dificultades teológicas”. Borges lector aficionado e incrédulo de la teología: vale la pena que nos detengamos en esto. Si los predicadores descuidan la especulación sobre el Infierno, si los católicos creen en ese “mundo ultraterreno” pero no se interesan en él, Borges, ni especialista ni creyente, se interesa y, desde ese interés fascinado, desde una cierta exterioridad que no dejará de tener consecuencias, lee. Con una mirada extraña, mirada literaria, Borges examina un detalle marginal de la teología. En una nota a pie de página, casi como al pasar, encuentro una expresión barthesiana que nombra, con belleza y rigor, lo singular de esta posición de lectura: “*amateur* de infiernos”.

Examinemos detenidamente el modo en que se construye “La duración del Infierno”, los *procedimientos*⁶ de su puesta en escena. En forma alternativa y de acuerdo a un orden de inverosimilitud creciente, Borges evalúa los argumentos que niegan o validan la atribución de la eternidad al Infierno. “Inverosimilitud”, “argumentos”: ¿cómo no oír la resonancia retórica de estos términos? Podemos apreciar ya los efectos de esa mirada extraña con la que Borges observa a la teología. Efectos de desenmascaramiento, efectos de revelación. El corpus teológico deviene en este ensayo *disputatio*: campo de batalla en el que se enfrentan interpretaciones antagónicas. Además —nuevo exceso, nuevo desborde— los argumentos son valorados no por su consistencia teológica sino por lo que tienen de “importantes y hermosos”, no por su virtud lógica sino por su eficacia “dramática”. Del mismo modo, “las razones elaboradas por la humanidad a favor de la

⁵En *Discusión*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 4a. ed., 1964.

⁶Tomo esta palabra en el sentido que le da Réda Bensmaïa en su lúcida interpretación de la escritura ensayística de Barthes (“Du fragment au détail”, en *Poétique*, No 47, septembre 1981). Para este autor, el *procedimiento* es “la respuesta *táctica* del ensayista al problema de la constitución del texto”; opuesto tanto a la *compositio* retórica como al *sistema*, el procedimiento “es lo que permite al ensayista *inventar* un nuevo espacio de escritura y de lectura.

eternidad del Infierno” son descalificadas ya por frívolas y engañosas, ya por policiales y disciplinarias (adviértase en este último caso el gesto de distanciamiento: Borges parece olvidar que la teología —ella sobre todo— es una disciplina). Remito una vez más al Barthes lector de Bataille: por la intrusión del *valor*, por la puesta en juego de valores que se imponen como ajenos a un orden establecido, el ensayo *excede* al saber. Obligado por ese exceso a descubrir su “verdadero” rostro, a quitarse la máscara, el saber se muestra como lo que “en verdad” es: se muestra como *ficción*. “Ficción interpretativa”, precisa Barthes, releyendo a Nietzsche en Bataille. Volvamos a “La duración del Infierno”, volvamos a los gestos borgeanos. ¿De qué otro modo calificarlos sino como excesivos? ¿Qué valor sino el del exceso representa para la teología la afirmación de lo dramático, de lo curioso? La mirada extraña de Borges ilumina, con una luz oblicua, aquello que tras las tinieblas de la creencia supo disimularse: que las especulaciones teológicas no son más que ejercicios retóricos, o, si se prefiere una fórmula más frecuentada, que la teología no es sino una rama de la literatura fantástica.

Parafraseando a Foucault, cabría hablar aquí de una “retorización de la teología”. Enumero los demás procedimientos que se orientan en esta empresa: a) *la construcción de series heterogéneas*, como la que encabeza “el cartaginés Tertuliano” y que enhebra su nombre con los de Dante, Quevedo, Torres Villaroel y Baudelaire, o como aquella otra en la que se yuxtaponen “el infierno sabiano”, “el infierno de Swedenborg” y “el infierno de Bernard Shaw” (en las dos series se advierte un mismo desplazamiento: el que va desde un primer término teológico hacia los otros términos, literarios); b) *el ejercicio de la burla*, cuando Borges lee el “sentido intrínseco” de las primeras observaciones del artículo que el *Diccionario hispano-americano* dedica al Infierno (recuerdo la perplejidad y el apuro en los que es sorprendido el piadoso articulista); c) *el ejercicio de la ironía*, cuando son convocadas en torno de “Infierno” una serie de palabras tomadas del léxico comercial: “establecimiento”, “servicial”, “propaganda (la referencia a la etimología católica del último término lejos de reducirlo, enfatiza el gesto irónico), o cuando, para designar al

ensayo que estamos por terminar de leer, Borges habla de una “página de mera noticia”; d) *el recurso a la reductio ad absurdum*, en la refutación del segundo argumento —mera “frivolidad escolástica”— que afirma la eternidad del mundo ultraterreno (permítaseme citar ese momento del ensayo: “argüir que es infinita una falta por ser atentatoria de Dios que es Ser infinito, es como argüir que es santa porque Dios lo es, o como pensar que las injurias inferidas a un tigre han de ser rayadas”) ; e) *las variaciones en la entonación*, cuando , en la presentación del tercer argumento en favor de la eternidad del Infierno, el tono expositivo es desviado por un enunciado novelesco (“Ahora se levanta sobre mí el tercero de los argumentos, el único”) al que sigue otro conjetural (“Se escribe así, tal vez...”); f) *la intrusión del misterio*, como efecto de la modalización recién citada, que subraya la falta de origen del tercer argumento —“el único” al que Borges no atribuye un autor—, que deja irremediablemente abierta la pregunta por la identidad de quien lo enuncia; g) *la formulación de una creencia personal*, como “cierre” de la exposición de los diferentes argumentos, la formulación de una creencia a la que no es extraña, además, la argumentación paradójica (el Infierno es posible —afirma Borges—, pero “es una irreligiosidad creer en él”). *Heterología*, para decirlo con Barthes; *heterotopía*, si preferimos citar a Foucault. El juego múltiple de los procedimientos configura al ensayo como espacio heterogéneo, atravesado por fuerzas diferentes; espacio en el que se atraen , hasta confundirse, fuerzas que en el orden disciplinario se excluyen: lo objetivo y lo subjetivo, lo cómico y lo serio.

Deliberadamente dejé para el final de estas notas el comentario de la *Postdata* que añade Borges a su ensayo. En ella comunica un sueño “propio” (las comillas son ineludibles), y en ella el lector recupera una afirmación esencial que fue dicha, algunas páginas antes, como al paso: el atributo de continuidad —“el hecho de que la divina persecución carece de intervalos, de que en el Infierno no hay sueño”— es el atributo infernal más horroroso, tal vez porque ese atributo es “de imaginación imposible”. Enuncio algunas preguntas que la lectura de la *Postdata* provoca: ¿qué significa el sueño narrado por Borges?, ¿para qué

lo narra?, ¿vale como ejemplo, como ilustración?, ¿de qué? Confieso no tener respuestas para estos interrogantes, no disponer de medios para calmar la inquietud. Tal vez convenga entonces, para no enmudecer, repetir el gesto borgeano, dejar que la inquietud, aunque más no sea en forma casi balbuciente, hable. El Infierno soñado por Borges es como el recuerdo eterno de lo que en la vigilia se olvida: el recuerdo sin olvido de la falta de identidad, de la falta de destino. Lo infernal, sin embargo, no es la vacilación de las certezas -no saber, por un momento, quién se es ni dónde se está-: lo infernal es que no haya vacilación, que la falta de identidad y destino sean continuas. Infierno del sueño en el que nada se sabe, nada en absoluto. Infierno del sueño en el que no hay intervalos, en el que no se sueña. Infierno que Borges abandona temblando, ya no dormido, aún no del todo despierto, y que tal vez lo deja ante la inminencia de otro Infierno, igualmente temible: la prolijidad demoníaca de lo real.

II. Casi al comienzo de su “Historia de la eternidad”⁷, para ilustrarnos sobre el universo platónico de las formas, Borges —que parece no sufrir la superstición de las fuentes originales— cita algunos pasajes de las *Enéadas*. El registro de una “imaginación personal” viene a interrumpir el flujo expositivo: el mundo de los arquetipos se le antoja a Borges un “inmóvil y terrible museo”, un museo “quieto, monstruoso y clasificado”. De inmediato, el lector es advertido del poco valor de esa ocurrencia, de la posibilidad de olvidarla. “De lo que no conviene que prescinda —agrega Borges— es de alguna noticia general de esos arquetipos”. Al episodio siguen algunas páginas “de intención propedéutica”. La moral expositiva parece haber sido recuperada. Y sin embargo la advertencia fue infructuosa. Atento menos a lo dicho que a lo que se muestra, desplazado de ese lugar en el que el autor lo interpela, el lector borgeano no prescindirá —en la lectura de este u otro ensayo, pero tampoco en la de los textos filosóficos— de esa extraña imaginación, de esa ocurrencia sorpren-

⁷En *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Ed. Emecé. 15ta. ed., 1981; pág. 16.

dente. Para él, el universo platónico ya no volverá a ser el que los manuales y la transmisión académica banalizan. ¿Cómo haría, después de atender a la monstruosa imagen del museo, para no apreciar su aura de muerte? Si Borges dice que lo personal es prescindible, si afirma el valor de lo general, su decir, para el lector borgeano, es irónico. Sirvan como pruebas de esta interpretación, las numerosas observaciones personales que atraviesan el resto del ensayo y la “teoría personal” —teoría que consiste en la transcripción del relato “Sentirse en muerte”— con que concluye.

Cediendo a una enunciación casi epigramática y al deseo de parafrasear una vez más a Barthes, en otro lugar anoté: *el ensayo como intrusión de la subjetividad —del cuerpo— en el discurso del saber*⁸. Volvamos unas páginas atrás. Borges se detiene en la duración del Infierno porque experimenta su “dificultad” (dificultad que no experimentan ni el predicador ni el creyente), porque ese asunto marginal y anacrónico ejerce sobre él “fascinación y poder”. En este sentido, el de una lectura desencadenada por la presión de un afecto, “La muralla y los libros”⁹ es ejemplar. Quiero detenerme aquí en su comentario. Comienzo por el *incipit*, las primeras palabras del ensayo, que ya me parecen significativas. “Leí, días pasados...” ¿Qué importa este detalle informativo?, ¿qué función cumple esta referencia imprecisa a la vida del ensayista? Tal vez sirva, por su inutilidad, como anuncio de que no es, el que nos ocupa, un texto de saber. Tal vez, por su tono anecdótico, que lo que sigue es, de algún modo, una narración, una historia de lecturas (como quien dice, una historia de aventuras). (En algún lugar de *Guirnalda con amores* dice Bioy Casares: “por las digresiones entra en los escritos la vida”. Me permito también aquí una paráfrasis: por las digresiones —arte de ensayista— entra en el saber la literatura.)

Esta vez fue la historia china la que ofreció a Borges una curiosidad en que detenerse. Saber que el emperador Shih Huang Ti ordenó a un mismo tiempo la construcción de la gran muralla

⁸Alberto Giordano: “Del ensayo”, en *Paradoxa*, No 2, Rosario, 1987; pág.66 y s.s. Cfr. supra, Apéndices.

⁹En *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 6ta. ed., 1971.

y la quema de los libros que lo precedieron; saber que esas operaciones fueron simultáneas y que fueron atribuidas a una misma persona; saberlo, satisfizo inexplicablemente a Borges, lo satisfizo y lo inquietó a la vez. “Indagar las razones de esa emoción —declara en su primer párrafo— es el fin de esta nota”. En la frase siguiente leo: “Históricamente no hay misterio en las dos medidas”. Razono lo fundamental: la perspectiva que se pone en juego en el ensayo no es la de la disciplina que sirvió como pretexto, sino la del ensayista. Hay *misterio* cuando Borges no se contenta, no se tranquiliza, con la explicación de los sinólogos; cuando *siente* “algo más”. Algo impreciso, tal vez innombrable, una emoción a la que falta su palabra justa. “Inquietud” es el nombre que damos —y da Borges— a esa falta de nombre.

Vuelvo sobre una frase antes citada: “Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota”. Quien ha leído ya “La muralla y los libros”, quien conoce su curso errático sabe que “indagar razones” significa en esta ocasión experimentar la falta de una razón (de un fundamento), contornear esa ausencia. Borges no busca, en lo que sigue del ensayo, explicar el misterio, hacerlo desaparecer por una explicación. Busca preservarlo. Quiere mantener abierto su poder de inquietud y transmitir esa inquietud al lector. El ejercicio de una *enunciación conjetural* —de la que la proliferación de adverbios (tal vez, quizá, acaso) es la huella más evidente— lo hace posible.

Tratándose de un ensayo de Borges, el recurso a la etimología no parece impertinente. Atendamos entonces a los sentidos que se agrupan, desde esa perspectiva, en torno a *conjetura*. Ellos son: “arrojar”, “lanzar”, “exponer”¹⁰. En esta serie de tres, advierto un cuarto término entredicho: *jugar*. La conjetura, para nosotros, es una modalidad de la apuesta. En el acto de conjeturar, entre el azar y la necesidad, entre la invención y la regla, el sujeto que arroja, que lanza un argumento a la consideración de los otros, se

¹⁰La información acerca de la palabra “conjetura” que el lector encuentra en este y en el siguiente párrafo, la tomé de un “servicial” ensayo de Juan B. Ritvo, *El psicoanálisis y la ilusión de las ciencias conjeturales* (Rosario, LEP&D, 1980; pág. 9 y s.s.).

expone. Juega, se juega y además, porque se priva de enunciar certezas, porque deja que lo incierto ocupe la escena, abre el juego a un lector por venir. Habría que pensar aquí, para especificar la clase de juego al que el ensayo conjetural se parece, en un ajedrez de múltiples dimensiones, de múltiples estrategias: un ajedrez como el que alguna vez ideó Xul Solar y que Borges, de tanto en tanto, recuerda. Un ajedrez, agrego yo, en el que la partida siempre ha comenzado, en el que el primer movimiento es ya una réplica.

La consulta de un diccionario —otro recurso borgeano— tampoco parece inútil. A propósito de *conjetura*, el *Petit Robert* anota: “opinión fundada en probabilidades”. El término entredicho esta vez es *verosimilitud*. La conjetura, entonces, como *juego retórico*. Así, en “La muralla y los libros”, aunque las conjeturas son causadas por una emoción que le es extraña, la historia, como horizonte de verosimilitud, no desaparece. La invención no la desconoce, no podría desconocerla. Un momento del ensayo lo muestra con claridad. Después de conjeturar que tal vez fue un “propósito mágico” el que animó la doble empresa de Shih Huang Ti (tal vez “la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron las barreras mágicas destinadas a detener la muerte”), Borges considera la posibilidad de que la construcción y la hoguera no hayan sido actos simultáneos. “Esto —dice— (según el orden que eligiéramos) nos daría la imagen de un rey que empezó por destruir y luego se resignó a conservar, o la de un rey desengañado que destruyó lo que antes defendía”. Aunque “dramáticas” (es decir, interesantes -tal vez damasiado-), las dos conjeturas son rechazadas porque carecen, según lo que Borges sabe, “de base histórica”. La referencia a lo que cuenta Herbert Allen Giles (quienes ocultaron libros fueron condenados a construir la muralla) clausura cualquier especulación fundada en ellas.

Lo dicho: la invención conjetural no puede desconocer la historia. Puede sí servirse de ella para recomenzar el juego. “Esta noticia —declara Borges, a propósito de lo que informa Giles— favorece o tolera otra interpretación”. Aquí se desencadena el momento más borgeano del ensayo, el de mayor intensidad estética. Aquí el misterio se agrava y el asombro nos domina. Los

temas y la entonación de las ficciones ocupan el texto. “Acaso —conjetura Borges— la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil. Acaso la muralla fue un desafío y Shih Huang Ti pensó: Los hombres aman el pasado y contra ese amor nada puedo, ni pueden mis verdugos, pero alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ése destruirá mi muralla, como yo he destruído los libros, y ése borraré mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá. Acaso Shih Huang Ti amuralló el imperio porque sabía que éste era deleznable y destruyó los libros por entender que eran libros sagrados. o sea libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre. Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan”. El fragmento es demasiado bello como para no citarlo por completo.

(Abro este paréntesis para subrayar, apoyándome en la lectura de otro ensayo, algo de lo ya dicho. En “El sueño de Coleridge”¹¹ —tal vez el mejor ejemplo, junto con “La muralla y los libros”, del difícil arte de la conjetura— Borges busca explicarse una asombrosa repetición: la repetición de un sueño. En el siglo XIII el emperador mongol Kublai Khan soñó un palacio que luego hizo construir de acuerdo con esa visión. Cinco siglos más tarde el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge soñó un poema sobre aquel palacio que después, en la vigilia, fragmentariamente, transcribió. ¿Cómo fue eso posible? En la “resolución” del enigma Borges desecha a la vez el recurso al azar¹² y a la intención solapada. Prefiere, en cambio, detenerse en las hipótesis que

¹¹En *Otras inquisiciones*, ed. cit.

¹²En “El enigma de Edward Fitzgerald”, por el contrario, tal vez porque son otras las exigencias estéticas, “la suposición de un azar benéfico” no es menos misteriosa, menos inquietante, que las conjeturas “de índole metafísica” que sirven a lo sobrenatural (Umar y Fitzgerald pudieron no haberse encontrado; ninguna necesidad ordenó el encuentro). “Toda colaboración -dice Borges- es misteriosa. Esta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta”. (En *Otras inquisiciones*, ed. cit; pág. 113).

“trascienden lo racional”, porque ellas son “más encantadoras”. Tal vez los dos monumentos —conjetura— fueron las dos realizaciones, sucesivas e inacabadas, del inexplicable plan de un “ejecutor sobrehumano”. Tal vez, porque el palacio se destruyó y el poema quedó inconcluso, advendrá un tercer término en la serie que dará cumplimiento al plan. Tal vez —no debemos distraernos—, en la forma de una escultura o de una melodía, ese tercer término ya advino. Pulsadas por lo que Borges llama en otro lugar “estética de la inteligencia”¹³, las conjeturas “encantadoras” no explican el misterio ni resuelven el enigma. Encantan, dan a la razón un golpe de encantamiento.)

Ya en otra dirección... Digo mejor: acaso en una dirección diversa, Borges enuncia en el último párrafo de “La muralla y los libros” una conjetura más, una conjetura que, sin quererse metalingüística, se expone a decirnos algo sobre el equívoco arte de conjeturar. Permítaseme una vez más citar el ensayo en extenso: “La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala)”. Es verosímil, parece decirnos Borges, que el encuentro con la forma acontezca en los límites del lenguaje y la razón, en ese lugar inhabitable en el que las palabras siempre faltan y siempre son excesivas; que la forma nos *toque*, nos “punce” —diría Barthes— más allá y más acá del sentido, fuera de cualquier saber. “*Todas las formas —generaliza— tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural*”. Así, por ejemplo, el irresistible dístico de Quevedo (“Su tumba son de Flandes las Campañas/ y su Epitaphio la sangrienta Luna”), cuya eficacia “es anterior a toda interpretación y no depende de ella”¹⁴ (esos versos nos conmueven aunque no sepamos, ni deseemos saberlo, si la “sangrienta luna”

¹³“La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, en *Discusión*, ed. cit.; pág. 117.

¹⁴“Quevedo”, en *Otras inquisiciones*, ed. cit.; pág. 61.

es la de los campos de batalla o la de la bandera otomana). Así, también, algunos *kenningar*, que nada transmiten ni sugieren, que “deparan una satisfacción casi orgánica”¹⁵: “no son un punto de partida, son términos”, son -Barthes a propósito del *haiku*- un “remate sin eco”¹⁶.

El *hecho estético* —declara Borges en el memorable, siempre citado, final de “La muralla y los libros”— es, quizá, la “inminencia de una revelación, que no se produce”. La definición que parece realizarse en el enunciado es aplazada por el modo conjetural de la enunciación. El adverbio, insoslayable, nos recuerda que *aquí* se trata de arte; no deja que olvidemos lo indefinido, indefinible, de la situación. “*Todas* las formas tienen su virtud en sí mismas”, decía Borges unas líneas más arriba. Nada nos impide ahora leer ese subrayado como irónico y desviar el sentido del final de la frase. Borges dice “todas las formas” y eso, precisamente, es lo que *aquí* no hay. Cada forma, por ser artística, es única, esencialmente diferente. La generalidad en la que la palabra “arte” las introduce es algo que las formas artísticas, una por una, no dejan de cuestionar. Y acaso sea esa su virtud: no ser nunca ellas mismas, no serlo (por siempre) aún. En el hecho estético *algo* quiere decirse a *alguien*, algo le será dicho a alguien, algo, tal vez, imperceptiblemente, ya le fue dicho. En el hecho estético, o mejor (Borges con Blanchot), en la *experiencia estética*, la forma y el sujeto que ella atrae están fuera de sí. En un crepúsculo, en un rostro, en unos versos de Quevedo puede acontecer el arte, si ese crepúsculo, ese rostro y esos versos dejan de ser lo que *ya* son (un crepúsculo, un rostro, unos versos), y si en ellos, atraído como por una música extraña, alguien (un caminante, un enamorado, un lector) viene a perderse.

“El olvido —pudo haber dicho Borges— fue mi Beatriz”.

¹⁵“Las Kenningar”, en *Historia de la eternidad*, ed. cit.; pág. 46.

¹⁶Roland Barthes : “El haiku”, *Xul*, No.3, Buenos Aires, diciembre de 1981.

El ensayista argentino y la tradición*

En la Nota Preliminar a su desconcertante “Nueva refutación del tiempo”¹, Borges define el ejercicio de argumentación que allí presenta como “el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica”. La frase, como tantas otras, se ha convertido en una fórmula, en un lugar común del llamado “discurso borgeano”. El trabajo de la crítica, la referencia a Borges como a una autoridad siempre citable, no fue ajeno a esa decadencia. ¿Para qué, entonces —se preguntará el lector—, volver aquí sobre esa frase? El deseo que anima a este ensayo no es, desde luego, el de contribuir a la banalización; él busca mostrar, por el contrario, que Borges dice en esa frase algo esencial, para nosotros decisivo, y que quizá no fue todavía escuchado.

Menos ocurrente que solícito, queriendo resguardar el prestigio del maestro, que creía en peligro, un crítico, uno de los “intérpretes oficiales” que padece Borges, se apresuró a reconocer en la enunciación de la frase citada un gesto de modestia: “aunque argentino”, Borges en realidad no estaba tan perdido en la metafísica como creía (o decía) estarlo. Más allá de lo torpe de las intenciones, es justo reconocer que la interpretación de ese crítico,

*Publicado en Sergio Cueto y Alberto Giordano: *Borges y Bioy Casares ensayistas*. Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988.

¹En *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 6^{ta} ed. 1971.

al menos parcialmente, era acertada. La definición que Borges da en su ensayo, la referencia a su debilidad, su extravío y su provincianismo, puede leerse en verdad como un gesto de modestia, pero —advirtámoslo— de una modestia singular: nada inocente, poco modesta. *Modestia irónica* la llamó Georg Lukacs en uno de sus escritos de juventud, “Sobre la esencia y la forma del ensayo”², memorable por más de un motivo y que es necesario volver a leer. La denominación conviene al modo en que Borges define su ensayo porque en él se confunden, superpuestas en una misma frase, la confesión de lo frágil y precario de su lectura de la metafísica con la afirmación de los valores en los que ella se soporta. Un “débil artificio”, como quien dice una “débil ficción” (tratándose de Borges la sustitución es, más que pertinente, obvia), es el recurso que encuentra el ensayista para conmover, para llevar casi al derrumbe al sólido edificio de la metafísica. Como una broma ligera o un juego de palabras —de los que Borges afirma, en la Nota preliminar, conocer la importancia—, el artificio, *porque es débil*, porque sabe de la debilidad esencial de las palabras, desenmascara a la metafísica en su pretensión falaz de ser fuera del lenguaje, a resguardo de lo inesperado, del equívoco. En este sentido, el de una lectura en la que el sentido filosófico vacila, el ensayista no puede menos que encontrarse “extraviado en la metafísica”, fuera del camino verdadero: sin “*methodos*”. Quien lee sin olvidar que las filosofías son “un coordinación de palabras” se destina a perder, por ese recuerdo, la orientación, a marchar inventando el camino. Nos falta considerar el tercer término enhebrado en la definición, aquí el que más nos interesa: el lector extraviado es también un lector “argentino”. El recuerdo de lo que Borges argumenta en otro ensayo, “El escritor argentino y la tradición”³, bastará para que se advierta lo que en esa determinación, que poco tiene que ver con lo geográfico, se afirma. A su modo, sorprendente, paradójico, Borges propone una estrategia para superar, desplazando los términos en que se lo formula, el agotado conflicto de la dependencia

²En *El alma y sus formas*, México, Editorial Grijalbo.

³En *Discusión*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 4^{ta} ed., 1966.

cultural: que el escritor argentino no insista vanamente en ocultar su inferioridad, su indigencia; que no reniegue de la situación precaria, sin el respaldo de una firme tradición “autóctona”, en la que escribe; que haga, por el contrario, de su inferioridad, su indigencia y su precariedad las razones de su eficacia. Como el escritor judío, como el escritor irlandés, que “actúan dentro de una cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial”, el escritor argentino puede, *por su situación*, apropiarse de toda la tradición europea, no para venerarla, no para someterse a ella, sino más bien para manejar sus temas y sus procedimientos “sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. Y lo que vale para el escritor vale también para el lector, que es —ya se sabe— como la otra cara de la misma persona. Una lectura argentina de la metafísica, como la que ensaya Borges en “Nueva refutación del tiempo”, es una lectura *inesperada*, que ocurre a destiempo y fuera de lugar. Una lectura anacrónica, desprovista de recursos (conocimiento exhaustivo de las fuentes y de la bibliografía que se acumuló alrededor de ellas) y que no sigue la retórica de la demostración filosófica sino que hace “un ejercicio sistemático de la disgresión”⁴. No es la obra de un filósofo; tampoco de un profesor. Es el irreverente artificio de un ensayista que sabe encontrar, en su paseo desprolijo por el museo filosófico, algo vivo, inquietante, algo que, más allá de la tradición, le concierne. Porque es argentino y no a pesar de ello, porque se permite un trato familiar y poco educado con los empiristas ingleses, Borges consigue reanimar “el transfondo inquietante de las metáforas temporales de Berkeley y Hume”⁵, leerlas como metáforas y no como conceptos “encarnados”, restituirles su —acaso indeseable— dimensión literaria.

Contra los “hábitos literarios ingleses”, contra la “pésima costumbre” de los críticos contemporáneos —los “críticos real-

⁴Ritvo, Juan B: “El filósofo sublime”, en *Sitio* n°4/5, mayo de 1985.

⁵Idem.

mente informados”—que reducen la obra de un autor al testimonio de su biografía, que prescinden, en la valoración de esa obra, de sus méritos literarios y la aprecian como ejemplo “de tal fecha o de tales enfermedades”, Borges recuerda los espléndidos, injustamente olvidados poemas de Swinburne, autor de un reconocido desinterés biográfico (“Swinburne”), y se detiene en las “virtudes retóricas”, los “puros méritos de destreza” literaria de Chesterton, dejando de lado su famosa y exhuberante personalidad (“Modos de G. K. Chesterton”). Hay un modo argentino de leer la literatura extranjera, en el que el ensayista encuentra una estrategia a la medida de sus intereses, que consiste en dialogar con una obra polemizando, a la vez, con las formas autorizadas de interpretarla. El ensayista argentino le disputa al crítico norteamericano o europeo el sentido de una obra que le “pertenece”, que pertenece a la tradición que él habita, y lo hace poniendo en cuestión los hábitos de la crítica. Ese modo polémico de lectura es, por ejemplo, el que domina en el ensayo que Bioy Casares dedica a *La celestina* (Bioy lee la tragicomedia desbordando los presupuestos de la filología española que le sirvieron de punto de partida⁶). Es también el modo que anima la argumentación en no pocos de los ensayos borgeanos. La doble referencia con la que comienza este párrafo —Borges discute a los críticos ingleses el valor de las obras de Swinburne y Chesterton— sirve de ejemplo. Agrego otros, tomados también de ensayos publicados en *Sur* y no recogidos luego ni en volumen ni en las Obras Completas.

Un “intelectual avanzado de New York City”, cediendo a una superstición tan sofisticada como europea (Baudelaire ya había dicho algo semejante de Poe), supone que el genio de Mark Twain no debe nada a los Estados Unidos, que pudo haber ocurrido en cualquier otro lado, y afirma, de acuerdo a la más grosera y fácil de las “tentaciones intelectuales”: proponer que algo es exactamente lo contrario de lo que parece, que el autor de *Huckleberry Finn* no era en verdad un humorista sino un pensador amargo. Contra esos dos ultrajes “consanguíneos” que se le infringe “en su

⁶Cfr. Giordano, Alberto: “El arte de lo indirecto” en *Infra*, Apéndices.

patria”, Borges, desde una revista argentina, vindica la memoria de Mark Twain. Para él, que puede permitirse el gesto nada provinciano de desoír una “convención internacional”, “Mark Twain sólo es imaginable en América”. Para él, lo bastante bárbaro como para resistir a una “tentación intelectual”, la tarea oportuna es explicar el valor de la novedad y la sorpresa en los “procedimientos humorísticos” del supuesto pensador (“Una vindicación de Mark Twain”).

Los “ministros de la letra”, los apologéticos y negligentes críticos europeos, elevan las figuras de Don Quijote y Sancho de personajes literarios a símbolos o mitos. Menos académico, pero también menos distante, Borges no admite que el Hidalgo y su escudero deban seguir un destino tan sublime, tan monstruoso: que esos personajes “individuales y complejísimos” sean reducidos a las dos mitades de un alma, a los dos principios antagónicos del consabido Espíritu Humano. Más íntima, más simplemente, considera que Don Quijote y Sancho son, para el lector, dos amigos (“Nota sobre el Quijote”).

Un ejemplo más, tomado del breve “Fragmento sobre Joyce”. Como en los casos anteriores, Borges construye aquí su imagen de lector (de lo que para él es —debe ser— un lector) polemizando con un antagonista. Se trata esta vez de Stuar Gilbert, el “intérprete oficial” de Joyce⁷, que es, como lo eran los “críticos realmente informados”, los “ministros de la letra” y el “intelectual avanzado” una voz autorizada, o mejor: la voz de la autoridad, el fundamento de un canon de lectura. Contra él, contra la convención que ha venido a imponer, ensaya Borges su comentario. Es sabido —el canon no ha perdido vigencia— que Gilbert interpretó el *Ulises* en clave alegórica, que reconoció en la novela “imperceptibles y laboriosas correspondencias” entre cada uno de sus capítulos y una aventura de Odiseo, un arte, una técnica literaria, un símbolo, un color, un órgano del cuerpo y una hora del día. De esa

⁷En un ensayo bastante anterior, “El *Ulises* de Joyce” (recogido en *Inquisiciones*, 1925), Borges ya había anticipado la necesaria aparición de esta figura. “Comentadores más tercos y más piadosos que yo”, conjeturaba entonces, aseguraran la futura legibilidad de la novela.

supuesta coordinación de “tics voluntarios”, de ese supuesto y monótono juego de correspondencias, proviene la imagen de Joyce como constructor serio y disciplinado. Para Borges, que confiesa —entre irónico y maledicente— no haber leído el *Ulises* en su totalidad (como no lo ha hecho —dice— “el resto del universo”) pero sí leer y releer “con felicidad algunas escenas”⁸, lo admirable de la novela es su “diversidad multitudinaria de estilos”, su escritura intensa y delicada. Joyce, según la inversión que propone Borges de la interpretación admitida, gozó de ese “don verbal” en compensación por su falta de capacidad para construir.

Sabemos que Borges ejerció durante algún tiempo la docencia universitaria. Ignoramos si transmitió a sus afortunados estudiantes de Literatura Inglesa esta lectura del *Ulises*. Podemos conjeturar sin embargo que, de hacerlo, su enseñanza debió ser como la de aquel irreverente Vadim Vadimovich, el protagonista de *¡Mira los arlequines!*: “un comentario del texto sin alegorías orgánicas, mitos cuasi griegos ni esa clase de idioteces”.

Una interpretación esquemática, que la indiferencia de las bibliografías especializadas rescata del olvido, identificó ensayo borgeano y erudición. Para el autor de esa ecuación tan poco feliz, Borges no hace en sus ensayos más que exhibir lo informado y exhaustivo de sus lecturas. En un error semejante incurre el lector desprevenido cuando confunde el juego borgeano de las citas y las referencias con una forma de veneración, de culto a la tradición libresca. Despejemos la confusión. Para comenzar, la

⁸Esta imagen de “lector salteado”, de lector fragmentario, intenso pero indisciplinado, agrada sobremanera a Borges. En el ensayo publicado en *Inquisiciones*, casi al comienzo, leemos: “Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran (al *Ulises*), confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye”.

⁹*Las letras de Borges*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.

erudición que exhibe Borges en sus ensayos no es la que hacen ostensible los críticos informados, los “avisados hombres de letras”. En el que quizá sea el más inteligente, y más audaz, de los libros sobre Borges⁹, Silvia Molloy la llama “erudición salteada”. A un lector audaz e inteligente como Molloy no se le podía pasar por alto que la prestigiosa biblioteca borgeana es menos completa de lo que se cree, que falta en ella más de un volumen infaltable. Tampoco podía dejar de advertir un lector de esa clase que los manuales de divulgación ocupan a veces en esa biblioteca el lugar de las fuentes, y que, disimulados entre los de renombre, no pocos libros de autor o título sospechoso habitan los poblados estantes. Fragmentaria, a veces de segunda mano, a veces apócrifa, la erudición borgeana no es la de los cultores de la tradición. Tampoco es el mismo en éstos y en Borges el modo de poner la erudición en juego.

Como para avisarnos del verdadero sentido, del sentido oblicuo en el que se orienta la erudición en sus ensayos, Borges caricaturizó en el comienzo de la nota “Sobre el doblaje” (recogida en *Discusión*) la estrategia de que se vale para hacer referencia al saber compilado por la tradición. Transcribo ese primer párrafo, a riesgo de hacer más evidente para el lector la diferencia insalvable entre la magnífica prosa borgeana y estas glosas monótonas: “Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas. Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el *ti-yiang*, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama *doblaje*, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo”.

Como en los ensayos “serios” (quiero decir, los ensayos donde

la ironía y la injuria se ejercen *a discreción*), el procedimiento que domina la construcción de esta nota burlona es la *exageración*: no hacía falta recordar aquí ese catálogo de monstruosidades; el tema examinado, la técnica del doblaje cinematográfico, no necesitaba ser introducido por un despliegue tal de referencias. Pero además, ese gasto innecesario de saber es no sólo lujoso sino también inapropiado: por lo vulgar, el tema en cuestión no amerita que se lo incluya en un museo como el que Borges refiere, junto a la quimera y la trinidad, monstruosas, el vertiginoso hipercubo y el inverosímil ti-yiang. Hay también, colaborando en la animación de este carnaval enciclopédico, la *heterogeneidad* de la serie propuesta, la yuxtaposición en un mismo espacio, pasando por sobre cualquier principio de pertinencia, de la zoología fantástica, la teología medieval, la geometría del siglo XIX y la tecnología “fonético visual”. Desde luego que el efecto mayor lo consigue el inesperado *golpe de humor* con el que se cierra la serie: cada uno de los términos precedentes, distanciado ya de sí mismo por el encuentro impertinente con los otros, se contamina retroactivamente de gracia. Exhibir todo lo que se ha leído, hacer ostentación de todo lo que se sabe, no es —parece decir Borges— algo que deba ser tomado demasiado en serio.

Acaso no haya otra cuestión que importe más a la tradición que la de los clásicos: determinar qué obras y qué autores son los más venerables entre todos, cuáles han sabido dar voz al espíritu de una nación o de un pueblo. Con ese interés discutiendo, ese gusto por la polémica que le conocemos, Borges se ocupa de esta cuestión tradicional en dos ensayos a los que dio el mismo título: “Sobre los clásicos”. En el primero, añadido al final de *Otras Inquisiciones*, deja de lado las definiciones autorizadas (Eliot, Sainte-Beuve), que declara conocer, para comunicar al lector sus propios pensamientos. No son los méritos esenciales de una obra —piensa Borges en este ensayo— sino la vida que las generaciones de lectores supieron darle lo que define a un clásico como tal. Mientras haya lectores fervorosos de Schopenhauer, por ejemplo, lectores tan leales a su obra como para aventurar una nueva, ines-

perada interpretación de ella, Schopenhauer seguirá siendo un clásico. Quede para otra ocasión el comentario que estos pensamientos, discretamente paradójicos, sin duda merecen. Es el otro ensayo, el publicado en el número 298-299 de *Sur*, el que quiero recordar ahora.

Una extensa cita de Carlyle, una referencia al *William Shakespeare* de Hugo, otra al *Viaje intelectual* de Groussac y una cita más, del inefable Ortega y Gasset, preceden a la argumentación. Las fuentes son expuestas en riguroso orden cronológico, siguiendo la línea del tiempo que va desde 1840 a 1916. Nada más respetuoso, en apariencia, más conforme a las convenciones de la exposición académica que esta introducción poblada de autoridades convenientemente ordenadas. Las cosas, sin embargo, suceden de otro modo. Dos de los autores fueron llamados a escena no para auxiliar —como se supone— al débil ensayista sino más bien para sufrir sus burlas. Groussac sentenció que la obra de Shakespeare es más valiosa que todo el Imperio Británico, y Ortega que “cuando venga la liquidación del planeta, un poema —el *Myo Cid*— no podrá pagarse con todo el oro del mundo”. Borges observa: “Si estos cálculos fueran otra cosa que dos interjecciones, cabría replicar al primero que el Imperio contiene muchos ejemplares de Shakespeare, inclusión que prohíbe contraponerlos, y al segundo que “cuando venga la liquidación del planeta”, no habrá canje imprudente: ni siquiera el de metales ilustres por alejandrinos rudimentarios”. En este contexto burlón, en el que las voces prestigiosas caen en ridículo, los otros autores mencionados, Hugo y Carlyle, no pueden no perder también algo de autoridad. El golpe de humor viene de poner de relieve otra vez una diferencia apenas disimulada: si el académico autoriza sus dichos en la tradición, el ensayista desautoriza a la tradición por su modo de decir.

Inglaterra erigió a Shakespeare en su autor canónico, Italia optó por Dante, Alemania por Goethe. Las dos primeras elecciones nunca sufrieron objeción; la otra, en cambio, la de Goethe, fue discutida por De Quincey y Nietzsche entre otros. Borges interviene en la discusión sobre los méritos del autor de *Fausto* y, en lugar de tomar partido, desplaza la perspectiva. Más allá de las afirma-

ciones encontradas, de los antagonismos frontales, propone una paradoja que varía ligeramente lo pensado en el otro ensayo: no son los méritos esenciales de los clásicos lo que importa sino “la nobleza y el número de los problemas que suscitan”. Goethe merece sin duda nuestra admiración por la complejidad y la riqueza de las cuestiones que sus lectores, por ser sus lectores, por seguir las incitaciones de su obra, se plantean. En literatura —propone Borges— no hay valores absolutos: las obras deben ser apreciadas sobre el horizonte de las lecturas que suscitan.

¿Y España, que eligió a Cervantes y su *Quijote*? En un so lo —pero intenso— párrafo, Borges da cuenta de su poco “civilizada” situación. Los cervantistas más ilustres son descalificados uno a uno: el que no es “un mero gramático” es “un coleccionador de refranes o de coplas”, a todos la invención literaria les es indiferente. Caen el P.Cortejón y el P.Sbarbi, Rodríguez Marín —¿quién no recuerda la prestigiosa edición de Clásicos Castellanos?— y el mismísimo Américo Castro. Cuando ya no queda ninguna autoridad en pie, cuando las robustas voces españolas fueron silenciadas, Borges deja escuchar la suya, modesta, irónica: “El cervantismo es una de las equivocaciones de España; el gongorismo es una curiosidad baladí; yo, si un mero sudamericano puede opinar, les predicaría el quevedismo...”. Borges, sin duda, admiraba a Cervantes y sabía, sin duda, de los aciertos del cervantismo, pero no podía dejar pasar la ocasión —él, “un mero sudamericano”— de fustigar a los críticos incompetentes y afamados y de vindicar al sombrío, poco considerado, Don Francisco de Quevedo.

En el final del ensayo (su comentario pondrá fin a éste) Borges considera la situación de “nuestra república”. La promoción del *Martín Fierro* a epopeya nacional es, esta vez, el blanco de las críticas, el lugar (común) hacia el que se dirigen las injurias. Los argumentos que Lugones enuncia en favor de esa tesis estrafalaria son —dice Borges— “burocráticos”. Los de Rojas, su compañero en tan notable empresa, “caóticos”. ¡Y qué decir de la estirpe que engendraron! Los glosadores del *Martín Fierro* son todavía más pobres que los cervantistas: coleccionan refranes y “barbarismos ínfimos”, malgastan su tiempo en resolver “medio-

cres enigmas topográficos”. Nuestros “pedagogos improvisan, rudimentaria y vanamente, un clásico “autóctono”, subliman la historia de un gaucho alzado en gesta heroica comparable a la del Campeador. Lo hacen porque creen en la necesidad de dar un fundamento al ejercicio de las letras nacionales, porque suponen que no es posible escribir sin respaldarse en una tradición reconocida. Lo hacen también —podemos conjeturarlo— porque temen a la literatura, a ese juego irreverente de encuentros inauditos e invenciones insospechadas, a esa pasión ingobernable, que ninguna tradición, cualquiera sea su fuerza, puede gobernar. “Carecemos de tradición definida —reconoce Borges—, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable”, y luego añade: “entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla. También es lícito decir: Gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado”. No hay otra tradición literaria más que la que la literatura misma instituye, y la superstición de las nacionalidades, como cualquier otra, no tiene en ella demasiada importancia. Por obra de Borges, De Quincey y Stevenson, James y Kafka, Cervantes y Lugones pertenecen a la literatura argentina.

Se dice que Borges es arbitrario, incluso contradictorio, que a veces afirma una cosa y a veces, sobre lo mismo, afirma otra. Yo creo que esas faltas de consistencia son amabilidades que Borges se permite para con el lector: deja que sea él quien tenga, a propósito de las cuestiones tratadas, la última palabra (el “verdadero” lector se negará a aceptar ese privilegio y encontrará el modo de mantener vivas las contradicciones para que otro lector...). Dejándose llevar por el furor crítico, por el deseo vehemente de ridiculizar a Lugones, Rojas y sus epígonos, Borges afirma que “el *Martín Fierro* no tolera otro precursor que Lussich ni otro continuador que Gutiérrez”. La afirmación es, desde todo punto de vista, insostenible: las proyecciones del poema de Hernández no se detienen en *Juan Moreira*, las historias de Fierro y Cruz se renuevan, por ejemplo, más allá de los sangrientos folletines, en dos de las mejores narraciones de este siglo: “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Borges no quiso que el

Martín Fierro se convirtiera en un clásico, un libro venerable pero de imposible lectura. Borges convirtió al *Martín Fierro* en un clásico, un libro —apunta el biógrafo de Cruz— “capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”.

Referencias bibliográficas

BORGES, Jorge Luis: “Una vindicación de Mark Twain”, en *Sur* N°14, nov. de 1935;

----- : “Modos de G. K. Chesterton”, en *Sur* N°22, julio de 1936;

----- : “Fragmento sobre Joyce”, en *Sur*, N°77, febrero de 1941;

----- : “Nota sobre el Quijote”, en *Sur*, N°57, set-oct. de 1947.

Borges: la forma del ensayo*

*Por cierto que este autor, en cuanto yo lo
conozco, es con frecuencia bastante insidioso. No
porque afirme una cosa y piense otra, sino en
cuanto fuerza el pensamiento hasta el extremo y
le confiere una prioridad absoluta, de tal suerte
que si el lector no lo capta con la misma energía,
puede comprender lo dicho en un sentido muy
diverso.*

Soren Kierkegaard, La repetición.

Introducción

Apenas si hemos comenzado a leer los ensayos de Borges. Quiero decir: apenas si hemos comenzado al leerlos como ensayos. Hasta hace no mucho tiempo era difícil encontrar, en la monumental bibliografía crítica, un trabajo en el que se apreciaran esos ensayos sin remitirlos, casi de inmediato, a las narraciones o a los poemas del mismo autor. Parecía evidente, a los ojos de los lec-

*Leído en las Jornadas "Razones de la crítica", en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. 1989. Publicado en *Cuadernos de la Comuna*, N°22. Puerto General San Martín, 1989.

tores especializados, que el valor de los ensayos de Borges era relativo a la posibilidad de iluminar, a partir de ellos, algún aspecto de su obra literaria: los ensayos valían en tanto facilitaban la comprensión, orientaban la lectura de los poemas y de las ficciones¹. Por obra en parte de la teoría y de la crítica, de las mutaciones de método e incluso de objeto que ellas sufrieron, pero también, sobre todo, por obra de la literatura —que atraviesa y descompone las convenciones con que se quiere interpretarla—, nuestros hábitos de lectura hoy son otros. Atendemos, a un tiempo, a lo que en los ensayos borgeanos *se dice* (las opiniones de Borges acerca de la literatura, la filosofía, el cine) y a lo que, en el modo en que eso está dicho (las estrategias enunciativas), *se muestra*. A veces, cuando el azar o la necesidad nos son propicios, cuando nuestra lectura percibe (inventa) el juego inquietante de las múltiples relaciones entre lo enunciado y su enunciación, conseguimos desplazar a esos ensayos desde los rigores de la reflexión hacia el lugar, apenas entrevisto, al que ellos nos atraen: la literatura.

Situados en perspectivas diferentes, de acuerdo a diferentes horizontes conceptuales y protocolos de lectura también diferentes, las bibliografías más actualizadas incluyen un conjunto de trabajos que tientan un encuentro con los ensayos de Borges sin limitarlo a la comprensión —y la reproducción— de lo que ellos

¹En un trabajo publicado en Montevideo en 1955, Emir Rodríguez Monegal sitúa los ensayos en el conjunto de la obra borgeana de este modo: “Tal vez estas especulaciones metafísicas o teológicas de Borges carezcan de todo valor filosófico. Es probable que Borges no haya agregado una sola idea nueva, una sola intuición perdurable, al vasto corpus compilado por occidentales y orientales desde las meditaciones de los presocráticos o de las pasivas alucinaciones de Buddha. Pero son fundamentales para comprender el sentido último de su obra creadora. (...) Es evidente que sin examinar estas perplejidades es imposible situar precisamente la obra creadora de este singular escritor” (“Borges: teoría y práctica”, en *Número*, N°27, diciembre de 1955; pág. 137). Para probar que se puede sustituir el léxico sin variar el discurso, casi treinta años después, Rodríguez Monegal insiste: “estas especulaciones (metafísicas o teológicas) son fundamentales para comprender cómo ha sido producida su obra, en qué campo cultural se inscribe, de dónde arrancan sus figuras, sus tópicos” (*Borges por él mismo*, Barcelona, Editorial Laia, 1984; pág. 53). Es un ejemplo de tantos que se podrían dar, pero no uno entre otros: como se sabe, Rodríguez Monegal es uno de los “intérpretes oficiales” de Borges.

dicen. Están, por un lado, aquellos estudios que sirven de complemento a desarrollos anteriores, que añaden nuevos conocimientos a los ya producidos sin que esto provoque ninguna clase de conflictos². Por otro lado, un lado menos cierto y más próximo —por lo mismo— a los artificios de la literatura, están aquellas tentativas que perturban y discuten algo de lo ya conocido, que transforman la imagen de Borges ensayista con la que estábamos familiarizados³. Por un desvío que encuentra en la polémica las condiciones de su trazado, las notas que siguen intentan participar en esta transformación.

Invitación a la polémica

En el N°16 de la revista *Punto de vista*⁴, Beatriz Sarlo publicó un ensayo titulado “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, que nos interesa por varios motivos. En primer lugar, porque se trata ciertamente de un *ensayo*. Sarlo elude los tópicos de la crítica borgeana y lo hace no sólo en cuanto a su modo de lectura —que no se sujeta a ningún método y toma prestados de varios los elementos que necesita— sino también en cuanto a los objetos que elige para practicarla: un conjunto de notas que Borges publicó en los primeros años de *Sur*, a comienzos de la década del treinta, y que en algunos casos no fueron recogidos luego en volumen. De acuerdo a la estrategia de desplazamiento que anima a los mejores ensayos, Sarlo descubre en esa margina-

²Así, por ejemplo, las comunicaciones de Jaime Alazraki sobre la “estructura oximorónica” de algunos ensayos borgeanos (que demuestran que Borges fue tan original en la construcción de formas ensayísticas como en la de formas narrativas); así también los trabajos de Graciela Montaldo sobre la ensayística borgeana de la década del veinte (que testimonian cómo Borges, además de enunciar un programa poético y un proyecto ideológico, inventó, en sus primeros libros, una nueva forma de practicar la crítica). Cfr. las *Referencias bibliográficas* al final de este trabajo.

³En esta dirección polémica situamos *Las letras de Borges* de Silvia Molloy (los momentos de ese libro en los que la autora se ocupa de Borges ensayista) y los ensayos de Juan B. Ritvo, Sergio Cueto y Luis Peschiera. Cfr. las *Referencias bibliográficas*.

⁴Buenos Aires, noviembre de 1982; págs. 3-6.

lia la formulación de una poética: hace sensible algo fundamental donde un lector menos inteligente sólo hubiese encontrado algo curioso. A este movimiento de desvío lo acompaña otro acaso más temerario: el que produce el encuentro, fuera de la ley que distribuye los discursos, de un argentino extraviado en la retórica y un teórico del formalismo ruso. (Aunque nuestro desacuerdo con los resultados a los que llega Sarlo es —como se verá luego— considerable, no dejamos por eso de admirar la ejecución de su lectura, la fuerza de los procedimientos con los que se realiza el trabajo. Más aún, si nos disponemos a polemizar con ese ensayo, es porque creemos encontrar en él suficiente riqueza como para seguir, en otra dirección, hacia otras conclusiones, explotándola.) En segundo lugar —en el orden de esta exposición, no de las razones—, el trabajo de Sarlo nos interesa por su tema: la escritura ensayística de Borges y la posibilidad de encontrar en ella (dicha o actuada) una poética; porque no estamos de acuerdo con lo que en él se afirma a propósito de ese tema y porque el desacuerdo tiene que ver, en lo fundamental, con una apreciación diversa de lo que son los ensayos borgeanos.

El lector no familiarizado con el trabajo de Sarlo al que hacemos referencia agradecerá un resumen. En las páginas de *Sur*, al margen de las preocupaciones fundamentales de la revista, Borges publicó una serie de notas literarias: “Séneca en las orillas”, “El Martín Fierro”, “El arte narrativo y la magia”, “Noticia de los Kenningar”, “Elementos de preceptiva” y “Los laberintos policiales y Chesterton”. A veces en forma explícita, otras por lo que deja entredicho, Borges inventa en esas notas una poética fundada en la combinación de dos líneas hasta entonces antagónicas: el “criollismo urbano” y “la estética del procedimiento”. A la pregunta por la identidad de los materiales con que construir la literatura argentina —en estos términos plantea la cuestión Sarlo— Borges responde transformando el “suburbio” en una nueva materia literaria, convirtiendo a las orillas en un espacio mítico, es decir, en una “construcción estético-ideológica” nueva. Sobre este aspecto de la caracterización no vamos a volver en adelante: con él estamos de acuerdo. Es a la otra vertiente de la supuesta poética a la que queremos dirigirle nuestros reclamos.

Para enunciarla, Sarlo se vale de un rodeo: recuerda algunas de las tesis propuestas por Victor Sklovski en su clásico “El arte como procedimiento”: el valor artístico de un objeto depende del modo en que éste es percibido, percibir artísticamente es percibir extrañadamente, en ruptura con los automatismos; lo artístico en sí reside en el poder de innovación respecto de las formas conocidas. De inmediato, Sarlo vuelve la mirada sobre los ensayos de Borges y decide la semejanza: como a Sklovski, a Borges le “importa más el cómo que el por qué”; para el escritor argentino, como para el teórico ruso, “el procedimiento decide el destino (la eficacia) de una invención”. Como no se trata simplemente de sorprender, de dejar al lector admirado —y atontado— por la inesperada reunión de dos nombres extraños entre sí, Sarlo se ocupa de fundamentar la ocurrencia, de “probar” por la lectura de los ensayos la consistencia de su interpretación. Cuando lo hace, es difícil no quedar persuadido. Porque ¿desde dónde, sino desde la afirmación del procedimiento, se puede valorar —como lo hace Borges— las inscripciones de carro, los Kenningar y la letra de una “chabacana” milonga? ¿Y quién, sino alguien que supone que lo específico literario es la puesta en evidencia del procedimiento, puede hacerles un lugar a esas formas populares y rudimentarias junto a las obras de Milton o de Cummings? Para Borges son tan literarios el tango “Villa Crespo” y los ripios de la epopeya germana como el *Paraíso perdido*, porque han sido producidos, como él, “desde la preocupación estética por el procedimiento”⁵. Y si de lo que se trata es de dar pruebas del formalismo borgeano, cuál más convincente, menos recusable que citar esta afirmación tomada de “Elementos de preceptiva”: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico”.

Antes de poder determinar la fallas de su lectura —si es que las hay—, incluso antes de disponer de medios para arriesgar una interpretación antagónica; antes de avanzar siquiera un paso en el trabajo crítico, nos enfrenta a la lectura de Sarlo un problema de creencia. No creemos que se pueda identificar a Borges con el formalismo, que en el centro del sistema borgeano domine el pro-

⁵Idem, pág.5.

cedimiento. Claro que tampoco creemos que se pueda dar por sentado que existe tal sistema, y menos aún que si lo hay, le podamos reconocer un centro. Creemos que para Borges la literatura no es “eso”; creemos que para él es “otra cosa”. ¿Pero por qué creemos en lo que creemos, y sobre todo, qué valor tienen nuestras creencias? Hecha de una mezcla imprecisa de saber y de querer (creo en lo que sé porque quiero), la creencia está tan próxima al conocimiento como a la ignorancia; es a un tiempo lo que elijo y lo que acepto, lo que propongo y lo que se me impone. Por eso no hay respuestas directas para las preguntas que nos formulamos. Por eso no queda otro camino que hacer la prueba de la polémica: poner a trabajar una creencia contra la otra. Quizá de esa confrontación podamos obtener algo: algo que eche luz sobre la literatura de Borges, la crítica de Sarlo y sobre nosotros.

Las armas y las letras

Es cierto que Borges afirma en “Elementos de preceptiva” que “la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico”, que lo “particular literario” es el resultado de una combinatoria formal, del uso de técnicas verbales. Pero no menos cierto es que en otros ensayos el sentido de sus afirmaciones es diverso de éste, incluso contrario. Pienso por ejemplo, en las definiciones del tipo: “toda arte es una prefijada costumbre de pensar la hermosura”⁶, o en esta otra, que apunta también a lo esencial desde fuera de la reflexión sobre el procedimiento: “la finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos”⁷. Si aquí ya nada permite afirmar que para Borges la literatura es nada más que un hecho técnico (¿cómo reducir la “hermosura” a la sintaxis?, ¿acaso son hermosos los Kenningar?), podemos todavía elevar la apuesta y jugar otro par de citas que no dejen lugar a dudas de que para él, en materia literaria, la técnica ocupa un lugar subalterno.

⁶En “Ascasubi”, en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925; pág. 56.

⁷En “La felicidad escrita”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, 1928; pág. 45.

En una nota sobre Góngora recogida en *El idioma de los argentinos*, Borges dice que el poeta español “es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis”: de eso que él siempre consideró “no literatura”⁸; y en otro ensayo del mismo libro, “Eduardo Wilde”, encontramos esta proposición: “Al gran lector, al hombre con vocación de lector, al poseído por la ajena realidad escrita de un libro, la técnica le resulta tan invisible como las letras individuales que recorre, sin fijarse en sus firuletes y en el abuso o escasez de la tinta. Mala señal es que interese mucho una técnica: si alguien se fija demasiado en nuestra voz, en nuestra manera de articular, en nuestra elocución, no ha de interesarle lo que decimos. Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo”⁹. ¿Es posible imaginar algo más extraño, menos afin con la valoración de la “puesta en evidencia del procedimiento”?

Nos hemos limitado a subrayar y transcribir algunas afirmaciones de Borges contrarias a las que cita Sarlo y solidarias, por eso, con nuestras creencias. A unos dichos de Borges, que nos parecen no enunciados por él (por lo que creemos que él es), hemos opuesto otros, de los que no dudáramos en afirmar que son “claramente” borgeanos. Dichos contradichos, afirmaciones contra afirmaciones. En este punto, donde un Borges parece ser tan cierto como el otro y cada uno idéntico a sí mismo por la distancia en la que se oponen, parece que no queda más que elegir: o el Borges formalista, que declara la esencialidad del procedimiento, o el Borges ... (¿cómo llamarlo?) ... que nos dice que lo literario excede “las meras aventuras de la sintaxis”. En este punto parece que nos desbarrancamos en el relativismo más absoluto, que si esto y su contrario son igual de ciertos, entonces reina la incertidumbre, que no hay forma de decidir, más allá de lo que cada uno cree, la verdad o la falsedad de lo que Borges dice. Y acaso debamos concluir en un punto semejante —si devolvemos estos

⁸En “Para el centenario de Góngora”, en *El idioma de los argentinos*, ed. cit., pag 124.

⁹Ed. cit., pag. 158.

ensayos al lugar hacia el que ellos nos atraen—, pero no creemos en verdad que nuestra marcha haya concluído. Antes bien, todo nos indica que estamos a punto de partir y que habremos de comenzar a marchar cuando encontremos un recurso menos estéril que oponer, simétricamente, un dicho a otro dicho, una afirmación a otra afirmación.

Al conjunto de ensayos que es el objeto de su estudio, Sarlo propone añadir uno más. “Modos de G. K. Chesterton”, publicado también en *Sur* pero unos años después que el resto¹⁰. La sugerencia consta en la primera nota a pie de página, y como en el desarrollo del trabajo Sarlo no vuelve a ocuparse de él, queda abierta la pregunta por las razones de la inclusión de este ensayo. En el párrafo titulado “Chesterton, escritor” creemos que está la respuesta. Del escritor inglés, al que considera —según su reconocida arbitrariedad— “uno de los primeros escritores de nuestro tiempo”, Borges valora por sobre todo “sus virtudes retóricas, (...) sus puros méritos de destreza”. El punto de vista parece ser el mismo que el de los demás ensayos: la afirmación de que en literatura lo fundamental es la técnica. ¿Se puede acaso leer otra cosa en la frase citada? Tal vez no, pero recordemos nuestra decisión de no limitar el comentario a la transcripción de frases.

Un cierto pragmatismo siempre será pertinente. Consideremos el “contexto” en el que aparece la afirmación citada, o dicho de un modo más pretencioso, sus “condiciones de producción”. Borges propone el valor retórico de Chesterton *contra* la opinión de los “críticos realmente informados”, que suponen que la literatura es lo más prescindible de un literato, que éste sólo puede interesar “como valor humano(...), como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades”. La frase que nos ocupa es una afirmación, la declaración de algo que se considera valioso, pero es también una *estocada*, un *golpe* que da Borges a la estupidez de los críticos. Esa frase debe ser leída de acuerdo a la escena en la que ocurre, recostada sobre el horizonte polémico en el que se enuncia. No decimos que de esta forma su sentido cambie absolu-

¹⁰Nº22, Buenos Aires, julio de 1936 (recogido en *Páginas de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982; págs. 138-142).

tamente, pero no dudamos de que se relativiza su valor de verdad. ¿En otras circunstancias, enfrentado a otros críticos, a otro lugar común sobre la literatura, Borges afirmaría lo mismo?

Confrontemos ya no frases sueltas, sino situaciones de interlocución. ¿Qué ocurre en “La supersticiosa ética del lector”¹¹, uno de los clásicos de la crítica borgeana de la década del treinta? Porque es otro el referente (Cervantes en lugar de Chesterton), pero sobre todo porque es otro el estereotipo que se quiere disolver (la superstición de que las “tecniquerías” son lo más valioso de una obra literaria), Borges sostiene “que la pasión del tema tratado manda en el escritor” y que el valor mayor del *Quijote* “(y tal vez el único irrecusable)” es el psicológico. ¿Diremos que este ensayo contradice al anterior, que estamos otra vez en la encrucijada de no poder determinar cuál es la verdadera opinión de Borges acerca de lo que es la literatura y cuál es la falsa? Desde luego que no. En un ensayo se valoran los aspectos técnicos de la literatura y en el otro los temáticos, pero eso no basta para hablar de una oposición entre ambos. En primer lugar, porque las virtudes retóricas de Chesterton no son las “habilidades aparentes” que persiguen los lectores supersticiosos; luego, porque cada ensayo es un *acto* único, un *paso de polémica* que se ejecuta de acuerdo a condiciones únicas, para conseguir un efecto disolvente también único. Y lo que haya de verdad en cada caso (la verdad que el ensayo produce en el acto de la polémica, no una verdad a la que se representa, a la que se obedece) vale sólo para él. Comparar dos ensayos de Borges uno con otro, requiere de un procedimiento para comunicar entre sí dos actos de enunciación (que convergen o divergen) antes que dos enunciados (solidarios o antagónicos). Si diésemos alguna vez con ese procedimiento, el “patrón” con arreglo al cual se realizará la comparación lo proveerá la física, antes que la lógica o la semántica: el valor-fuerza desplazará al valor-significado y al valor-verdad. Ya no nos preguntaremos si un ensayo es más verdadero que otro, si dice lo mismo que el otro o si afirma otra cosa. Preguntaremos por la diferencia de intensidad entre ambos; querremos saber —si se trata de ensayos

¹¹En *Discusión*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1966. 4a. ed.; págs. 45-50.

polémicos— qué tan fuerte son los golpes que da cada uno y si es el mismo u otro el objetivo sobre el que los lanzan.

Como en “Modos de G. K. Chesterton”, como en “Swinburne”, como en el “Prólogo” a la *Antología poética argentina* que escribió con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares¹², en “Elementos de preceptiva” Borges afirma la esencialidad de la técnica contra las interpretaciones que reducen la literatura a la servicial —pero subsidiaria— función de documento. El viene a situarse —como lo precisa Sarlo— “lejos de toda estética expresivista”. Tal vez sea en referencia a estos ensayos que podamos hablar del “formalismo” de Borges, pero sólo en referencia a ellos, y además, acordándole a “formalismo” un sentido menos doctrinario que polémico, incluso provocador. Cuando las circunstancias presionan, cuando el sentido común —o algún otro sentido atrofiado— quiere arrogarse la verdad “humana” de la literatura, Borges no vacila en proclamar su profesión de fe formalista: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico”. Pero si las circunstancias son otras —como en “La supersticiosa ética del lector”, como en “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, como en el “Prólogo” a las *Novelas*

“Los hábitos literarios ingleses rechazan con parejo rigor la diatriba y el ditirambo, pero la indiferencia y la fatiga son perceptibles. El hombre Swinburne interesa muy poco. La pésima costumbre contemporánea de reducir la obra a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico, ha deformado la valoración de la obra. (...) No hay biógrafo de Swinburne que no deplore la pobreza de la biografía de Swinburne. Vida y muerte le han faltado a esa vida, parecen decir todos. Olvidan su opulencia intelectual: su lúcida invención y afinación de melodías verbales” (En “Swinburne”, en *Sur*, N°33, Buenos Aires, julio de 1937; recogido en *Páginas de Borges*, ed. cit.; págs. 157-58). “Hará veinte años clasificábamos a los poetas por la omisión o por el manejo de la rima; ese criterio (sin duda, insuficiente y parcial) tenía por lo menos la virtud de señalar una diferencia retórica. Ahora se prefieren las distinciones religiosopolíticas: interminablemente oigo hablar de poetas marxistas, neotomistas, nacionalistas. En 1831 observó Macaulay: ‘Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o esencialmente cristianos es como hablar de repostería esencialmente protestante o de equitación esencialmente cristiana’. No menos irrisorio es hablar de poetas de tal secta o de tal partido. Más importante que los temas de los poetas y que sus opiniones y sus convicciones es la estructura del poema; sus efectos prosódicos y sintácticos” (“Prólogo” a la *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941; recogido en *Páginas de Jorge Luis Borges*, ed. cit.; pág. 165).

*ejemplares*¹³-, necesaria, estratégicamente, el sentido de lo que se afirma es otro.

¿Una poética de Borges? Tal vez sea más preciso —y más estimulante— hablar de poéticas, *poéticas de combate* —armas para intervenir en la discusión sobre las letras— que se enuncian en cada ensayo. O en cada momento de un mismo ensayo¹⁴.

La dimensión de la literatura

Para volver sensibles los conceptos de su teoría sobre la especificidad literaria, en el momento de la ejemplificación, Sklovski recurre a fragmentos de Tolstoi, Gogol y Pushkin y a algunos cuentos y adivinanzas populares¹⁵. “Bajo la mirada de la ciencia in-diferente” —según feliz, y nietzscheana, expresión de

¹³“El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de estas artimañas retóricas (metáforas y antítesis), ya que todas ellas estriban en un nexo o ligamen que anuda dos conceptos y cuya adecuación es fácil examinar. La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no le acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio” (En “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en *Inquisiciones*, ed. cit.; págs. 42-43); “Juzgado por los preceptos de la retórica, no hay estilo más deficiente que el de Cervantes. Abunda en repeticiones, en languideces, en hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o los atempera cierto encanto esencial. Hay escritores -Chesterton, Quevedo, Virgilio- integralmente susceptibles de análisis, ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros -De Quincey, Shakespeare- abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. (...) A esta categoría de escritores que no puede explicar la mera razón pertenece Miguel de Cervantes” (En “Prólogo” a las *Novelas ejemplares*, Buenos Aires, Editorial Emece, 1946; recogido en *Prologos*, Buenos Aires, Editorial Torres Agüero, 1975; pág. 45).

¹⁴En “Modos de G. K. Chesterton”, en el parágrafo que sigue a aquel en el que declara su admiración por las virtudes retóricas del escritor inglés, Borges se lamenta de que en sus poemas los procedimientos sean demasiado evidentes: “Han sido ejecutados con esplendor (los poemas), pero se nota demasiado en ellos el argumento. Se nota demasiado la distribución, el andamio” (ed. cit.; pág. 142). Cuando la exigencia de ir contra una interpretación que devino norma cede, cuando ya se ha disipado el fantasma del humanismo, el criterio de valoración se modifica.

¹⁵Cfr. “El arte como artificio”, en A.A.V.V.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Editorial Siglo XXI, 3a. ed., 1978; págs. 55-70.

Barthes¹⁶—, son tan literarios los elementales juegos adivinatorios como los episodios de *Guerra y paz*. Todos fueron creados por medio de procedimientos cuya finalidad es asegurar una percepción “desautomatizada”, y eso, para el ojo del científico, es lo único notable. ¿Pero Borges, que estima tan poco a la indiferencia tratándose de los estudios literarios¹⁷, qué tiene que ver con esto? En verdad casi nada.

Releamos “Séneca en las orillas”¹⁸. Las inscripciones de carro son elevadas a objeto de la retórica. ¿O habría que decir, mejor, que la retórica es rebajada a un censo de “chirolas” expresivas? El proyecto es de parodia, como se puede leer. Borges se burla de los procedimientos taxonómicos de la retórica, abusando de su generosidad y su paciencia. Reconoce dos nuevos “géneros literarios”, que nos advierte no debemos confundir: la inscripción de carro y el nombre de las empresas comerciales (“género que abunda en apretadas obras maestras como la sastrería *El coloso de Rodas* por Villa Urquiza y la fábrica de camas *La dormitológica* por Belgrano”), y una “especie definida” dentro del primero: la inscripción de carritos repartidores. Bastaría con considerar esta diferencia de registros (teórico, en un caso; paródico, en el otro) para notar la distancia que separa a Sklovski de Borges. Pero hay más.

Es cierto, como dice Sarlo, que Borges lee las inscripciones de carro “a la manera de la literatura”. Pero eso no quiere decir que las lea de la manera en que Sklovski lee las adivinanzas eróticas y los cuentos populares: percibiendo sus procedimientos. En Borges, la dimensión de la literatura es la del *encuentro*. Los

¹⁶En *S/Z*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1980; pág.1.

¹⁷Del editor de una desconocida antología poética, Borges dice: “Creo percibir en él esa resignación peculiar de los historiadores de la literatura y de los filólogos que admiten y clasifican todos los libros como la astronomía clasifica todos los astros y la paciente y generosa dermatología todos los males de la piel” (En “Dudley Fitts: *An anthology of contemporary Latin American Poetry*, en *Sur*, N° 102, Buenos Aires, marzo de 1943). Borges dibuja una transversal irónica, la vía para una risible interdisciplinaria, los discursos teórico e histórico se alejan de la literatura para acercarse a la dermatología.

¹⁸En *Sur*, N° 1, Buenos Aires, verano de 1931.

Kenningar, “los epigramas de corralón”, las estrofas de una milonga o de un tango adquieren dimensión literaria no porque se transformen —bajo una mirada formalista— en una nueva clase de objetos, sino porque participan de una nueva clase de experiencia. Lo literario no es una propiedad —ahora percibida— de esos objetos, sino un modo de relacionarse con ellos. En Borges, la dimensión de la lectura es la de la *experiencia evaluativa* (y no la de la percepción in-diferente). Se lee porque se experimentan atracciones y rechazos (¿acaso Borges no habla de “goce” para referirse al lazo que lo une a los kenningar¹⁹?). Unos objetos curiosos, marginales, menores, incluso “chabacanos” capturan la atención (“seducción de lo bajo”, diría Bataille, otro lector hedónico). Para Borges, que los somete a burla tanto como los toma en serio, esos objetos se convierten en la ocasión para ejercitarse en actividades tan poéticas como los paseos distraídos: para imaginar (un carro, fuerte como el criollo que lo maneja; un carro postergado por el tráfico veloz de la calle Las Heras, que siente su demora como “posesión entera de tiempo, casi de eternidad”²⁰) y para quedarse suspendido, como en un ensueño, a la espera de una respuesta imposible (¿con qué “inflexión de voz eran dichos (los kenningar), desde qué caras, individuales como una música, con qué admirable decisión o modestia”²¹?).

En un ensayo escrito en 1926, pocos años antes de los primeros publicados en *Sur*, Borges confiesa: “Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos”²². Pasemos por alto la ironía del “hasta”, el juego de inversiones que él promueve, y retengamos lo siguiente: la literatura está allí donde se la descubre, allí donde se la encuentra, y sobre eso no hay nada que saber (o mejor: lo que se sabe —qué es la literatura en esta ocasión, las razones

¹⁹“Noticia de lo kenningar” en *Sur*, N.º. 6, Buenos Aires, otoño de 1932; pág. 208.

²⁰“Séneca en las orillas”, ed. cit., pág. 175.

²¹“Noticia de los kenningar”, ed. cit., pág. 207.

²²“Ejercicio de análisis”, en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1926; pág. 107.

del encuentro—, se sabe después). Con la indiferencia que pone el botánico en clasificar y describir una planta (¿será la indiferencia su goce?), el formalista responde a la pregunta “¿cómo está construido un texto literario?”. Otra, y en otro tono, es la interrogación que se le impone a Borges en cada descubrimiento (sabemos que hay descubrimiento porque irrumpe esta pregunta): “¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?”²³. (El lector recordará aquí la inscripción de carro que Borges destaca por sobre todas, “el honor, la tenebrosa flor”, de su antología.) En Borges, la dimensión de la literatura es la de la *incertidumbre*.

Elementos de preceptiva

Todos hemos leído “El arte narrativo y la magia”, un ensayo de “análisis de los procedimientos de la novela”²⁴. Los problemas de causalidad narrativa sobre los que reflexiona Borges en ese texto pertenecen, aproximadamente, a la clase de problemas que los formalistas rusos llamaban “de motivación”, y sus continuadores estructuralistas “de verosimilización”. Basta la mención de este ensayo para acordar con Sarlo en que “la interrogación sobre la práctica de la literatura es central” en la poética de Borges. Pero si el ensayo que se menciona es otro, “Elementos de preceptiva”, y si se mencionan los juicios de Sarlo sobre él, entonces se desencadena el desacuerdo.

Sobre el tejido inadvertidamente elástico de “Elementos de preceptiva”, Sarlo practica una reducción (llamémosla “reducción a poética”²⁵: un juego de tensiones irresueltas queda reducido en su lectura a un conjunto de afirmaciones; un acto de literatura, a una reflexión sobre ella. ¿El error de Sarlo? Caer en la trampa de

²³“Prólogo” a Ray Bradbury: *Cronicas marcianas*; recogido en *Prólogos*, ed. cit; pag. 26.

²⁴“El arte narrativo y la magia”, en *Sur*, N°5, Buenos Aires, verano de 1932; pág. 172.

²⁵En el sentido en que Michel Foucault habla de “reducción a sistema”, en “Lo que digo y lo que dicen que digo” (*El viejo topo*, Barcelona, enero-febrero de 1979; págs. 28-29).

la inmediatez de lo dicho, de la evidencia de lo que se dice explícitamente.

Sarlo supone que “Elementos de preceptiva” es “el texto más clásico” de la serie que ella estudia y entiende que la cuestión de la especificidad literaria (la esencialidad del procedimiento) aparece en él “claramente formulada”. Claridad y clasicidad. Estas apreciaciones nos resultan poco convincentes. Pero como apostamos al desvío antes que a la oposición frontal, no diremos que “Elementos de preceptiva” es el menos clásico de esos ensayos, sino que es el más romántico; y en lugar de proponer que las cuestiones esenciales se formulan en él obscuramente, advertiremos que están puestas en una dimensión que no es la de lo visible.

¿Qué encuentra Sarlo en “Elementos de preceptiva”? Como nos suele ocurrir a todos, encuentra lo que buscaba: algunas proposiciones generales (“Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario”; “Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos”: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico”) y algunos ejemplos en los que se verifica lo que las proposiciones dicen. De lo general a lo particular, de la proposición al ejemplo. Si esto fuera todo, no sabríamos cómo negar la claridad y la clasicidad del ensayo de Borges. Pero aquí también hay más.

Comencemos por el título, “Elementos de preceptiva”. Parece imposible imaginar uno más clásico. Pero lo que no tiene nada de clásico es que éste sea el título de una breve nota (cuatro páginas en cuerpo menor) publicada en la última sección, la sección suplementaria de una revista. Clásicamente “Elementos de preceptiva” funciona como nombre de un género: es el título que se da a una clase de manuales o tratados de retórica literaria. Esta discordancia entre el título (tradicional, mayor) y aquello que nombra (marginal, menor), esta primera irrupción de la diferencia (que abre un espacio entre el título y él mismo) ocasiona una perturbación en la lectura, una especie de anticipación fallida que desconcierta al lector. El título nos sorprende, diciendo: “Anuncio que esto que se va a leer es un manual de preceptiva literaria, pero no se por qué lo anuncio ya que esto que se va a leer (la nota que

está aquí abajo) no es, evidentemente, un manual de preceptiva literaria”.

Diferencia y repetición. El primer momento del ensayo profundiza la grieta por la que se desbarrancan las certidumbres del lector. Después de transcribir el comienzo de una milonga que conoció unos años atrás, “en un almacén de campaña cerca del Arapey”, y que quedó grabada en su memoria, Borges declara su propósito: distinguir las operaciones de ese “modesto espécimen literario”, los efectos que la estrofa produce en él, sin ceder a las inútiles valoraciones (“quererla por ingenua o despreciarla”). A continuación sigue el análisis, que consiste en un comentario moroso, verso por verso. A su término, la conclusión: “Hasta aquí el examen. No lo emprendí para simular virtudes secretas en la destartalada milonga, sino para ilustrar las actividades que puede promover en nosotros cualquier forma verbal. Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario”. Esto es lo que Borges dice antes y después de ejecutar la lectura. Y esto es lo que retiene Sarlo, que cree que Borges dice lo que dice: “No puede resultar sorprendente [dados sus intereses formalistas] que el análisis de la ‘chabacana milonga’ sea un inventario sintáctico-semántico de las ‘sorpresas’ que proporciona al lector. Análisis de los desvíos, realizado para demostrar ‘las actividades que puede promover cualquier forma verbal’”. Lo que no puede dejar de sorprendernos es que Sarlo dé por sentado que Borges analiza esta milonga, este fragmento de poesía de las orillas, como si se tratara de uno cualquiera, de uno entre otros, sin advertir que, aunque él dice dejarlas fuera, en su forma más elemental: el adjetivo, las valoraciones entraron en juego. De “modesta”, la milonga pasa a ser considerada “chabacana” y “destartalada”. El que ocupa a Borges es algo más que un espécimen popular y menor que, por haber sido escrito desde la preocupación por el procedimiento, puede ser puesto junto a la literatura culta y mayor (el *Paraíso perdido*, Cummings). Tal vez la eficacia de la milonga dependa de las técnicas con que fue producida. De lo que no cabe dudas es de que ella es horrible. La referencia puntual e innecesaria a la situación en la que conoció

a ese “espécimen” y a las condiciones en las **que lo transcribe** (“la repito con la seguridad de no equivocarme”) **no pueden no hacernos pensar** que tampoco en esta ocasión **Borges está dispuesto a prescindir** de la propia convicción y de la propia emoción.

¿Podemos imaginar a Sklovski refiriendo las circunstancias en las que conoció alguna de las adivinanzas eróticas que analiza en “El arte como procedimiento”? ¿Podemos imaginarlo deteniéndose en una adivinanza de mal gusto, él, que pide disculpas al lector cuando sus ejemplos son “groseros”²⁶? Más difícil aún nos resulta imaginar que un análisis formalista se realice de acuerdo a un impulso irónico. Releamos el examen de la milonga que ejecuta Borges:

“Una vez había dos globos. En este verso, la inauguración oficial de los cuentos de hadas -la equivalencia criolla del *érase una vez* español- prepara la mención de los globos, que figuran más bien entre los encantos del siglo diecinueve. Este feliz anacronismo sentimental es el primer “efecto” de la milonga. Si Gracián la hubiera perpretado, yo recelaría otro peor: una discordia espuria entre la soledad de la vez y la dualidad de los globos.

“Y no sabía en cuál subir. Segundo desvío. De golpe, el hecho intemporal del verso anterior se nos convierte en un increíble rasgo biográfico.

“Al punto me dirigí. Tercer desvío. Brusca determinación no esperada.

“Al del viaje de cien años. Cuarto desvío, por donde se viene a saber que el inocente compadrito de la milonga ya conocía los globos y que el destino de uno era una expedición venerable, que confiere (o requiere) longevidad en quienes la acometen. Se calla el derrotero del otro, no menos admirable sin duda.

“Que me llevó a un país extraño. Sorpresa negativa, sorpresa de que no haya sorpresa, porque un *país extraño* es lo menos que puede justificar ese viaje.

“Donde las mulas ladraban. Aquí se aborda por primera vez una maravilla directa —claro que con pobre fortuna—. *Mulas*

²⁶Victor Sklovski: op. cit.; pág. 61.

ladraban quiere ser una incongruencia total, pero se libra felizmente de serlo, por la común connotación de rencor que hay en las dos palabras.”

¿Qué tiene de “feliz” y de “sentimental” el anacronismo del primer verso, qué de “increíble” el rasgo autobiográfico del segundo, qué de “venerable” y “admirable” el viaje del cuarto? Si esta profusión de adjetivos sublimes, excesivos, inadecuados en relación a los sujetos a los que se aplican no basta como prueba de que Borges simula “virtudes secretas en la destartallada milonga”, de que está obrando paródicamente a la manera de cierta crítica, volvamos sobre las puntuaciones del tercero y del quinto verso: ¿cómo hablar de “desvíos”, de “sorpresas” e incluso —reducción al absurdo— de “sorpresa de que no haya sorpresa”, cuando es ostensible que el lector no anticipa ni espera nada? En un quiasmo de seguro involuntario, Borges da sus goles más eficaces, los de mayor intensidad irónica, en el análisis del primero y último verso: un desvío sintáctico-semántico que provoca un efecto de sorpresa en el lector (lo que él anticipaba una comparación entre términos valiosos se transforma, sobre la marcha, en la comparación de dos términos despreciables) y una coherente e inverosímil asociación de sentidos que convierte en otro “efecto” feliz a una incongruencia que no tiene ninguna importancia que lo sea.

Cuando hablamos de intensidad e impulso irónicos, pensamos en la forma más “simple” de ironía, la que Juan B. Ritvo llama “vulgar”²⁷ (para distinguirla de otras más específicas): dar a entender lo contrario de lo que se afirma explícitamente. Borges *dice* que describe el funcionamiento formal de la milonga sin simular que ella posee virtudes secretas, pero al confrontar la insignificancia de cada verso con la riqueza de significaciones que

²⁷En “Mediación y repetición” (2a. parte), en *Conjetural*, N°14, Buenos Aires, noviembre de 1987; pág. 38 y ss. Entre otros, el ensayo de Ritvo tiene el mérito de llamar la atención sobre la complejidad y la problematicidad de esta forma aparentemente “simple” de la ironía. El enigma de la ironía “vulgar” es, según Ritvo, “el sentido llamado directo. El alcance irónico, ¿consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice o en disimular lo que se dice dando a entender, muy ostensiblemente, su contrario?” (pág. 39). El lector encontrará repercusiones de esta pregunta en lo que sigue de nuestro trabajo.

él le descubre, *entendemos* que le está inventando valores mientras simula describirla. Como el que miente de la forma más inverosímil, para que no tomemos por verdad su mentira, para que sepamos que él miente y sabe que lo sabemos; Borges simula que está simulando: abre una distancia tan ostensible entre el texto “tutor” y su paráfrasis que el juego de la simulación se hace evidente. Cuando nos situamos en ese lugar hacia el que la estrategia irónica apunta, el ensayo nos susurra: “Digo que describo procedimientos cuando en realidad invento valores, pero los invento de un modo tan excesivo (con tan poco disimulo) que no dejo lugar a dudas de que estoy inventando. No quiero que crean que me han desenmascarado, quiero que sean mis cómplices en este juego”.

Aquí nos precipitamos en una primera conclusión (primera, porque es lo primero que se nos ocurre, porque ya se nos ocurrió antes): no es lo literario el “espécimen” sino el juego al que da lugar: no encontramos a la literatura en la milonga —que además de ser “chabacana” carece de virtudes formales— sino en el juego doble de simulación. Antes de convencernos de que ya lo hemos dicho todo, recibimos una última señal del ensayo: no cualquier “espécimen” puede ser la ocasión de tal juego. Es necesario que carezca absolutamente de belleza, que su sintaxis sea excesivamente torpe, como para que un elogio de él resulte, a todas luces, insostenible, una burla manifiesta. Tan desagradable y torpe como para que no se lo pueda borrar de la memoria, para que no se puedan olvidar las circunstancias en que se lo conoció. Porque sus delicadezas formales son inexistentes, la milonga pertenece a la literatura: es *condición* de su experiencia. Sólo una fealdad extrema puede ser tan atractiva y memorable como la más esplendente belleza. Aquí llamamos literatura a esa fuerza de atracción.

Si “Elementos de preceptiva” terminase donde termina el comentario de la milonga, estaríamos en condiciones de sustituir una certidumbre por otra: este no es un ensayo de poética sino de parodia, más próximo a las *Crónicas* de Bustos Domecq y a los elogios que Carlos Argentino Daneri se dirige a sí mismo que a un manifiesto formalista. Pero “Elementos de preceptiva” continúa.

y lo que sigue está escrito en otro(s) registro(s). De la ironía que domina en el primer momento, apenas si encontramos un eco ligero en el segundo (el comentario de dos versos del tango “Villa Crespo”), y en los análisis que siguen (de un verso del *Paraíso Perdido*, una estrofa de Cummings y un cartel callejero) el impulso irónico parece haberse extinguido por completo. Sin la espectacularidad del comienzo, tan discreto como para que dude-mos de su existencia, ese impulso reaparece por última vez en la afirmación que cierra el ensayo: la literatura “es accidental, lineal, esporádica y de lo más común”. En los párrafos que preceden a esta frase (aquellos en los que Borges propone la anterioridad de una estética “de los diversos momentos” por sobre la “de las obras”), todo es seriedad, ausencia de juegos indirectos.

Para Sarlo, “Elementos de preceptiva” es un “artefacto heterogéneo” porque es heterogénea la procedencia de los ejemplos a los que recurre Borges. (De esa heterogeneidad queda poco cuando se entroniza al procedimiento en punto de referencia: sin importar el contexto del que son extraídos, porque habitan en un espacio homogéneo, los ejemplos se vuelven equivalentes. No por azar, la “coherencia” y la presuposición del “sistema” son los conceptos-valores a los que apela Sarlo²⁸). Para nosotros, la heterogeneidad del ensayo es irreductible porque se localiza no en los ejemplos, sino en el modo de su presentación. Dentro de sus límites, los límites de una dispersión excéntrica, “Elementos de preceptiva” complica dos fuerzas enunciativas diferentes, sin reducir la una a la otra (todos los enunciados del ensayo son paródicos; todos serios) ni las dos a una tercera (alguna instancia de síntesis). En él se afirman dos acontecimientos enunciativos divergentes, y se los afirma de un modo tal que es la divergencia misma —en su valor positivo— lo que se afirma. “Nos referimos a una operación según la cual [dos modos de enunciación, dos registros enuncia-

²⁸ “¿Qué significa este conjunto?”, se pregunta Sarlo a propósito de la diversidad entre los ejemplos, para responder: “Significa que Borges ya ha completado, de algún modo, el sistema de su literatura. En 1933 y en *Sur*, armó ese artefacto heterogéneo (de Milton a la poesía popular de las orillas) al que su obra ha dotado de una coherencia que hubiera parecido, a priori, imposible” (En op. cit.; pág. 5).

tivos] son afirmados *por* su diferencia, es decir, no son objetos de afirmación simultánea sino en la medida en que su diferencia es también afirmada, es afirmativa.”²⁹ Borges dice en serio, dice en broma, y en la distancia que se abre entre uno y otro decir, los opuestos, como opuestos, en tanto se oponen, se comunican. “Resonancia entre dispares” dice Deleuze, para dejar en claro que no se trata de una identidad de los contrarios. A esta incertidumbre de la enunciación, a esta inestabilidad del sentido, la lectura, complicada en el juego de la diferencia, *responde* afirmando lo incierto e inestable: mostrando que si se quiere fijar un enunciado (como serio o paródico), no se puede evitar que él continúe moviéndose en su lugar bajo la sospecha de que disimula un aspecto diverso.

En este diálogo de la literatura con ella misma, diálogo entre dos incógnitas que poco se parece a la reflexión, la cuestión formalista no es más que un señuelo para atraernos hacia la discusión de otra más esencial: la de la *forma* del ensayo. Tal como la acabamos de describir (una complicación de lo diferente sin mediación), la forma de “Elementos de preceptiva” es la ironía, pero ya no en su sentido “vulgar”, sino en el que le daban los románticos alemanes: “La ironía es la forma de la paradoja” (Friedrich Schlegel)³⁰. Una forma que “comienza a separarse como película delgada del contenido que, sin embargo, no cesa de formar: (que se desdobra entre el acto de constituir un cierto y determinado

²⁹Gilles Deleuze: *La lógica del sentido*, Barcelona, Editorial Paidós, 1989; pág. 179.

³⁰En “Fragmentos”, en A.A.V.V.: *Los románticos alemanes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Un tiempo después de haber sido escrito este trabajo, el Profesor Darío González me pone en conocimiento de dos ensayos en los que se sugiere un parentesco entre la ironía borgeana y la que practicaron los románticos alemanes: “El último de los exquisitos” de E. M. Cioran y “Borges filósofo” de Louis Vax (Cfr. *Referencias bibliográficas*). Del primero de esos ensayos -uno de los textos que mayor justicia hace a la obra de Borges, transcribo un momento: “El juego en Borges recuerda la ironía romántica, la exploración metafísica de la ilusión, el malabarismo con lo Ilimitado. Friedrich Schlegel, hoy en día, se halla adosado a la Patagonia...”

contenido y la contemplación burlona de ese mismo acto”³¹. Para decir lo que es la literatura, la identidad de lo “particular literario”, Borges opta por un exceso desconcertante: ¿debemos entender que su alegato formalista es sólo una broma?, ¿lo es por completo?, ¿acaso no hay en este ensayo algo que podamos tomar absolutamente en serio?, ¿cómo saber, sin dejarnos librados a nuestras creencias, dónde está lo serio y dónde lo paródico? Una forma excesiva para un contenido insuficiente. La atracción y el rechazo entre dos registros enunciativos y la ausencia de fundamento. “Esto es la literatura, lo digo en serio. Esto es la literatura, lo digo en broma. Esto es la literatura, ¿lo digo en serio o en broma?”

En cuestiones de literatura, cuando la literatura se vuelve un cuestionamiento de sí misma, parece no haber más que un precepto elemental: cada cual según su juego.

Referencias bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime: “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”, en A.A.V.V.: *Asedio a Jorge Luis Borges*, Barcelona, Editorial Ultramar, 1982; págs. 117-128;

—————: “Borges: una nueva técnica ensayística”, en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970; págs. 137-143;

—————: “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*, N° 118-119, enero-junio de 1982; págs. 11-20;

BORGES, Jorge Luis: *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925;

—————: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1926;

—————: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, 1928;

—————: *Discusión*, Buenos Aires, Editorial Emecé,

³¹Juan B. Ritvo: op. cit.; pág. 41.

4a. ed., 1966;

—————: *Prólogos*, Buenos Aires, Editorial Torres Agüero, 1975;

—————: *Páginas de Jorge Luis Borges*. Seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982;

—————: “Séneca en las orillas” (en *Sur*, N° 1, Buenos Aires, verano de 1931; págs. 174-179); “El arte narrativo y la magia” (en *Sur*, N° 5, verano de 1932; págs. 172-179); “Noticia de los Kenningar” (en *Sur*, N° 6, otoño de 1932; págs. 202-208); “Elementos de preceptiva” (en *Sur*, N° 7, abril de 1933; págs. 158-161); “Dudley Fitts: *An antology of contemporary latin American Poetry*” (en *Sur*, N° 102, marzo de 1943):

CUETO, Sergio: “Fragmentos sobre la entonación ensayística”, en Sergio Cueto y Alberto Giordano: *Borges y Bioy Casares ensayistas*. Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988; págs. 17-27;

CIORAN, E. M.: “El último de los exquisitos”, en A.A.V.V.: *Destiempo de Borges*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, N° 188, México, agosto de 1986; pág. 70;

DELEUZE, Gilles: *La lógica del sentido*, Barcelona, Editorial Paidós, 1989;

GIORDANO, Alberto: “Borges ensayista: avatares de la lectura”, en *La papirola*, N°s 2 y 3, Buenos Aires, diciembre de 1987 y abril de 1988; págs. 54-56 y 43-46 respectivamente;

—————: “El ensayista argentino y la tradición”, en Sergio Cueto y Alberto Giordano: *Borges y Bioy Casares ensayistas*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988; págs. 5-16;

MONTALDO, Graciela: “Los ensayos del joven Borges”, en *Espacios* N° 6, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1987; págs. 20-22;

—————: “Borges: una vanguardia criolla”, en A.A.V.V.: *Irigoyen, entre Borges y Arlt*, Tomo VII de la *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1989; págs. 215-228;

MOLLOY, Silvia: *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979; págs. 20-24, 172 y ss. y 184 y ss.;

PESQUIERA, Luis: “Nueve ensayos borgeanos”, en A.A.V.V.: *Borges: juegos de lectura*, Rosario, Universidad Nacional de

Rosario, 1988; págs. 27-30;

REST, Jaime: *El laberinto del universo*, Borges y el pensamiento nominalista, Buenos Aires, Editorial Librerías Fausto, 1976;

RITVO, Juan B.: "El filósofo sublime", en *Sitio*, N° 4/5, mayo de 1985; págs. 71-73;

———: "Mediación y repetición", en *Conjetural*, N°s 10 y 14, Buenos Aires, agosto de 1986 y noviembre de 1987; págs. 55-66 y 33-46 respectivamente;

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Borges: teoría y práctica", en *Números*, N° 27, diciembre de 1955;

———: *Borges por él mismo*, Barcelona, Editorial Laia, 1984; págs. 49-72;

SARLO, Beatriz: "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", en *Punto de vista*, N° 16, Buenos Aires, noviembre de 1982; págs. 3-6.

VAX, Louis: "Borges filósofo", en A.A.V.V.: *J. L. Borges*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1978; págs. 97-104.

Los ensayos literarios del joven Masotta* (Primer encuentro)

A comienzos de la década del sesenta, en tiempos que también fueron difíciles, sin duda, pero que se nos antojan a veces —desde el horizonte de nuestras imposibilidades actuales— una suerte de paraíso perdido de la Universidad argentina, el Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Litoral, bajo la dirección del profesor Adolfo Prieto, realizó una encuesta sobre la crítica literaria en nuestro país. Yuxtaponiendo preguntas sobre los aspectos profesionales y metodológicos de la crítica y sobre sus influencias en los lectores y en los escritores, se elaboró un cuestionario que fue enviado a la mayor parte de los críticos (consagrados y no) que “ejercían” por entonces. La imprenta de la Universidad, en un volumen que hoy descansa, olvidado, en los anaqueles de las bibliotecas públicas, editó el conjunto de las respuestas¹. Vale la pena el esfuerzo de atravesar, entre otras, la respuesta académica e insufrible de Enrique Anderson Imbert (que encuentra en todo momento la ocasión para remitir a uno de sus manuales sobre el tema), la autosuficiente y recelosa de Juan Carlos Ghiano (que se lamenta —sin pudor— de que la crítica

*Publicado en AA.VV.: *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo literario y crítica sociológica*, Rosario, Ediciones Paradoxa, octubre de 1989.

¹*Encuesta: la crítica literaria en la Argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1963.

periodística esté “en manos de hombres menores de cuarenta años”) y la magistral —en el peor sentido de la palabra— de Roberto F. Giusti, para encontrarse con la del joven ensayista (algo más de treinta años, por entonces, y menos de una decena de publicaciones en revistas) Oscar Masotta.

No siempre da buenos resultados buscar lo esencial de una escritura allí donde su autor reflexiona sobre ella. Sucede a veces, que en favor de una mayor claridad, de una comunicación más directa, se pierde su rareza, su poder de inquietud. (Si se quiere un ejemplo, basta con recordar —y comparar con su extraordinaria narrativa— el conjunto de artículos que Juan José Saer tituló *Una literatura sin atributos*².) Pero no es este el caso de la respuesta de Masotta. Llamado a responder por su escritura, a dar cuenta de su práctica de ensayista, Masotta *escribe* una respuesta, convierte su respuesta en *ensayo*.

Cuento aquí mis limitaciones, y yo sé que es de mal gusto referirse a las barreras que no se han podido franquear. Pero tal vez me atraiga el mal gusto, tal vez me agrade hacer pose de lucidez, o tal vez es preciso decirlo sencillamente de este modo.

Oscar Masotta

“El tema es realmente apasionante para mí —dice Masotta-, puesto que sin pensar en volverme únicamente hacia la crítica literaria, he escrito unos pocos ensayos —sobre Arlt, sobre la novelística de Viñas— donde lograba más que llegar a resultados objetivos satisfactorios, experimentar simplemente las dificultades —de formación y de comprensión— que constituyen la posibilidad misma de hacer crítica literaria.” En una sola, pero compleja, intensa frase, Masotta define las coordenadas según las cuales desea que se sitúen sus ensayos. Aunque el adverbio diga

²Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria N° 8, Santa Fe, 1986.

lo contrario —y habría que leerlo entonces como un énfasis, o si se prefiere, como un ademán irónico, semejante a esos “nada más” que entredicen un “nada menos”—, la situación no tiene nada de simple y su dificultad, desplazada del lugar de obstáculo al de posibilidad, comunica lo esencial de una búsqueda en la que se confunden, sin mediación o síntesis, fuerzas heterogéneas. Pero vayamos por partes. Masotta habla de “dificultades”, dificultades de formación y de comprensión, y se refiere sin duda a las carencias teóricas y metodológicas que constituían el “fondo común” de la crítica literaria argentina antes de la divulgación estructuralista: se refiere, por ejemplo, a las dificultades que él mismo experimentó en la “Explicación de *Un dios cotidiano*³” y que no le permitieron “pasar del análisis del uso de las conjunciones y preposiciones, un análisis minucioso del estilo, a la significación política de la obra.” Pero la frase de Masotta es lo suficientemente ambigua, lo felizmente ambigua, como para que uno pueda desviar la perspectiva de lo coyuntural a lo esencial. Si la literatura es, como lo quiere Maurice Blanchot (“un crítico excelente”, dice Masotta en otro momento de la respuesta), una experiencia que suspende el poder de comprensión, que se orienta hacia un más allá o un más acá de la comprensión, la dificultad de comprender, la fuga sin perspectiva del sentido, testimonia el encuentro de la crítica con la literatura, la pertenencia del discurso crítico a la improbable búsqueda literaria. Por otra parte, más allá de las insuficiencias instrumentales, que siempre son posibles de superar, la formación es necesariamente precaria si de lo que se trata es de asistir a un acontecimiento que no ha ocurrido todavía, que ocurrirá inesperadamente por primera y única vez (quien habla de “competencia literaria” se permite, sin saberlo, mientras cree hacer uso de una categoría o un concepto, una figura semejante al oxímoron). En la experiencia de estas dificultades esenciales, y no en alguna teoría o algún método que garanticen resultados satisfactorios, sitúa Masotta “la posibilidad misma de hacer crítica literaria”. Y esto equivale a decir que

³En *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1969, págs. 120-144.

no hay crítica literaria sin la experiencia de sus límites, que la crítica, si es literaria, si consigue recomenzar —desde otro lugar, con otros medios— la inagotable búsqueda de la literatura, sólo se hace posible cuando experimenta el desfallecimiento de sus poderes, la imprevista metamorfosis de las fuerzas que la animan. *El ensayista acierta cuando yerra*, cuando se queda sin palabras, por la presión de la literatura que le ha salido al paso, y necesita interrumpir la marcha. Lo más valioso de un ensayo crítico es lo que le falta, su modo de confrontarse con el fracaso. Porque allí donde hace evidentes sus límites, en el intento de franquearlos, el ensayo da a leer la exigencia y el deseo de proseguir. *El ensayista triunfa si sabe fracasar, si convierte en saber su fracaso.*

(Masotta, que de ser otro, un profesional de la crítica o un profesor, se hubiese creído una autoridad en el tema, descubrió. mientras intentaba hacerlo, que le era imposible escribir sobre Arlt y que esa imposibilidad, que era también una renuncia a disimular sus contradicciones, a limar sus asperezas, lo ponía en contacto con el “lado peligroso” de su obra, el único capaz de mantenerla viva. Por eso publicó en el N° 5 de *Hoy en la cultura*, contra las expectativas de sus editores, los “Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt”.)

*Por eso se estigmatiza como cosa ociosa el
esfuerzo del sujeto en el ensayo por penetrar lo
que se esconde como objetividad detrás de la
fachada: se le estigmatiza por puro miedo a la
negatividad. Se arguye que todo es mucho más
sencillo.*

Theodor W. Adorno

“A un objeto en desvío sólo puede contestarse con un método oblicuo.” Es a propósito de la historieta, y del modo desordenado en que la interpela, que Masotta enuncia esta frase admirable. Su alcance, sin embargo, desborda la pertinencia de las “reflexiones presemiológicas” y se extiende a la “metodología” de cualquier

intervención ensayística. Un objeto en desvío es cualquier objeto (la filosofía o la literatura, el psicoanálisis o la comunicación de masas) cuando él se resiste a circular por la vía regia de los discursos instituidos, cuando se libera de las facilidades académicas o de las periodísticas (lo que Masotta llama la “crítica cotidiana”) y se entrega a los desplazamientos, a veces vertiginosos, a veces apacibles, que le impone una perspectiva oblicua. “Bajo la mirada del ensayo, toda formación espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas” (T.W.Adorno). Fuerzas en tensión, fuerzas en lucha unas contra otras y que determinan, cada vez que se confrontan, un cambio de lugar. Fuerzas que se debilitan y se integran mansamente bajo el yugo de las definiciones inequívocas, de los conceptos totalizadores; fuerzas que el ensayo, indiferente a las exigencias de completud y de continuidad, reanima en toda su potencia.

De lo simple presupuesto a lo complejo experimentado, por tanteos inciertos y fragmentarios: si se quiere una fórmula que precise el sentido del ensayo (lo que es, en verdad, un gesto poco ensayístico), puede considerarse ésta. Y desde ella, antes de que se revelen su ambición y su banalidad, puede considerarse otro momento de la respuesta de Masotta.

El cuestionario incluía una pregunta doble por el “prestigio” del trabajo crítico: cuál es el que le asigna el encuestado y cuál el que supone le asigna el “medio ambiente”. En lugar de responder directamente, de alguna de las formas verosímiles, Masotta prefiere tomar distancia y aventurarse en un recorrido polémico que le permite multiplicar los problemas en lugar de resolverlos y suspender, siempre para más adelante, el momento de la conclusión. “No sé bien qué entender por prestigio —confiesa Masotta, como sorprendido—, pero fingiré de cualquier manera que entiendo algo por esa palabra.” Masotta dice que fingirá entender para poder comenzar la marcha, pero antes de decirlo finge no entender del todo y ese es su modo de comenzar: poniendo en cuestión a los encuestadores, recusando el modo simple (digamos mejor: simplista) en que se formuló la pregunta. La frase que sigue es otro golpe (no un “cross”, sino más bien una cachetada, para llamar la atención, para provocar) lanzado en la misma

dirección: “La palabra (prestigio) reenvía a la relación del crítico con el lector, relación bastante complicada como para intentar describirla aquí”. No es que Masotta no esté interesado en describir esa relación que, como se verá de inmediato, lo preocupa intensamente y a la que habrá de dedicar más de dos páginas de su respuesta; lo que quiere, distanciándose de la palabra elegida por los encuestadores, para que se descomponga la evidencia de su sentido, es hacer notar la complejidad insoslayable de esa relación, desviar la mirada hacia otras relaciones, otros problemas, inapreciables si se permanece en el nivel de los términos consabidos. Como si dijera: “Bien, hablemos del prestigio de la crítica, pero no demos por sentado que ya sabemos de qué estamos hablando: las cosas son más complejas, mucho más de lo que —según ustedes lo exponen— parece”. (Más adelante, cuando el movimiento de la reflexión lo pone frente a la relación del crítico con el público de masas, Masotta repite el gesto: declara, casi con gravedad, que “es preferible guardar silencio (sobre ese vínculo problemático), no porque se trate de una cuestión poco candente, sino porque es muy difícil reflexionar sobre ella”. Es preferible —entredice Masotta— que se callen los espíritus simples, los que suponen que es posible reflexionar sobre esta cuestión tan “candente” sin experimentar su dificultad (como quien dice, fríamente, sin correr riesgos de quemarse), y que tome la palabra la exigencia crítica, apasionada, de complejizar.)

Multiplicación de los problemas: para comenzar, Masotta va de un término simple “prestigio”, a los dos términos de una relación compleja, el crítico y el lector, y construye, en lo que sigue, la necesidad de otros desdoblamientos (lector virtual/ “el que verdaderamente lee”; prestigio del autor/valor de la obra) y de otras, más específicas relaciones (la del crítico, “en tanto escritor”, con el público de masas y la de la dificultad de un texto con su ideología). La presentación de casos “complicados” e “interesantes”, que valen menos como ejemplos que como estímulos de la reflexión (porque la empujan hacia un horizonte apenas entrevisto en lugar de anclarla, cómodamente, en lo particular), da cuerpo al examen de esas relaciones. La cuestión del prestigio se enrarece, se vuelve heterogénea cada vez que la reflexión salta,

de la certidumbre fácil de las postulaciones generales, al terreno menos firme, incierto, de lo singular. Eventual, estratégicamente pasan a escena Maurice Blanchot, el *Saint Genet* de Sartre y Borges.

Aunque es un crítico “perfecto”, y aunque fue traducido en más de una ocasión por el grupo “Poesía Buenos Aires”, Blanchot es casi un desconocido en los medios académicos de la época. “¿Diré entonces —se pregunta Masotta, retórico— que Blanchot carece de prestigio? ¿O diré que su prestigio se sitúa entre sectores de ‘iniciados’, entre exquisitos?” Al tiempo que denuncia la mala fe de ciertas valoraciones admitidas (un crítico al que pocos leen es un crítico para exquisitos), la respuesta —obviamente negativa— que Masotta da a estas preguntas lo lleva a situar la reflexión en un nivel de mayor complejidad, esto es, de mayor riqueza que el inicial: el caso de Blanchot es imposible de apreciar si no se distinguen dos dimensiones a veces irreconciliables: la del *prestigio* de un autor y la del *valor* de su obra.

Otro caso (también inapreciable, si no se adopta una perspectiva oblicua): el *Saint Genet* de Sartre, “la obra de crítica más importante de nuestro tiempo” —según Masotta. La situación de este ensayo monumental se revela paradójica, determinada por la intervención de factores heterogéneos (su calidad, su dificultad, su ideología), cuando se la evalúa desde el horizonte de los desencuentros —a veces no queridos, siempre inevitables— del crítico, “en tanto escritor”, con el público de masas. De lectura imposible para la mayor parte de la clase media ilustrada, por la complejidad y la aridez de sus desarrollos, el *Saint Genet* está, sin embargo, “escrito *para* el proletariado”. Porque los límites del cuestionario son estrechos, o quizá porque no dispone de medios para hacerlo, Masotta se ahorra la argumentación que vendría a sostener (a imponer) esta paradoja. De cualquier modo, aunque no estemos persuadidos de su verdad (aunque nos encontremos lejos de aceptar, sin más, que el Lector Modelo del *Saint Genet* es una clase social, sus intereses), la eficacia crítica del aserto es innegable. Si no convence, conmueve: impulsa a la reflexión. La localización paradójica del ensayo de Sartre lo lleva a Masotta a enunciar una intrincada serie de consideraciones: que el vínculo

entre la ideología de un texto y su dificultad —su ilegibilidad— dista mucho de ser simple; que es una facilidad (y una estupidez) suponer que un texto difícil fue escrito, necesariamente, para que no puedan acceder a su lectura “las masas” (como si “dificultad” fuese —y sólo puede serlo para el populismo más banal— sinónimo de “elitismo”); que el lector virtual, esto es, el sector social hacia el que el texto “tiende”, puede coincidir o no con el público real, con el que efectivamente lo puede leer; que el prestigio de un autor puede ser el efecto de su ideología, sólo de su ideología, o de la calidad de su obra, sólo de ella, o de otros factores que no son la calidad, la ideología, ni la suma de ambos. Desde el punto de vista complejo que adoptó para apreciar la cuestión del prestigio, Masotta hace notar que hay ejemplos “perfectos”, como el de Camus y *El hombre rebelde*, en los que un texto reaccionario pertenece a un autor prestigioso para sectores reaccionarios, pero que hay también “toda una gama de ejemplos imperfectos, de matices”. Por eso prefiere, a la generalidad de las afirmaciones acríicas, la crítica sutil de lo singular, y a las respuestas contundentes, que se quieren definitivas, la firme debilidad de responder con preguntas a una pregunta (“a la pregunta sobre la relación entre prestigio y medio ambiente se debe contestar entonces con una pregunta: ¿de qué crítico se trata?, ¿cuál es su ideología?, su crítica, ¿es de tendencia?”)⁴.

La presentación del caso de Borges, que parece responder a la necesidad de hacer más perceptible la distinción entre el prestigio de un autor (en este caso, un autor “de derecha”) y el valor de su obra, y que no agrega, en verdad, casi nada a lo ya dicho, es *poco más* que un suplemento anecdótico. Es también la ocasión para permitirse un gesto de provocación, un gesto, como se dice, de “mala educación” (porque no es de personas “bien educadas” la

⁴Multiplicar los problemas, responder con preguntas a las preguntas, atender a lo singular. La balanza se inclina del lado de la búsqueda, de la tentativa, antes que del de la conclusión (dicho con palabras de Lezama Lima: la grandeza está en el flechazo, no en el blanco). En este sentido, la frase con la que Masotta cierra este momento de su *actuación* (de su respuesta como *acto* literario) es tan enfática y excesiva como rigurosa y verdadera: “El problema de la relación del prestigio con el medio ambiente se complica entonces al infinito”

descortesía con los anfitriones). Como la del *Saint Genet*, la situación de Borges —presentada por Masotta— es paradójica: mientras que en Argentina, sirviéndose de Sartre como de un arma para la crítica ideológica, Adolfo Prieto niega los valores literarios de Borges, a quien considera un autor para “exquisitos”, en Francia, Sartre mismo hace publicar a Borges en las páginas de *Les Temps Modernes*. Poco más que una anécdota: ¿hace falta recordar que Prieto dirigía la encuesta a la que está respondiendo Masotta?

Los tiempos cambiaron (pero no creemos en verdad que se trate simplemente del “paso” del tiempo) y el orden en el que Masotta problematiza la cuestión del prestigio ya no es el nuestro. Dejamos de saber, porque nos resistimos a pensar la literatura adecuadamente, de acuerdo a lo sabido, qué se quiere decir cuando se habla de la “ideología” de un texto, cuál es el valor “ideológico” de una obra —la de Borges, por ejemplo—, más allá de que lo reconozca o no un hombre de izquierda (sabemos que es una torpeza llamar “reaccionaria” a la literatura borgeana, pero no entendemos —aunque nos simpatiza el gesto— qué se quiere decir cuando se la sospecha “progresista”). La omnipresencia de lo ideológico, la necesidad de plantearlo todo en sus términos, dejó de ser, para nosotros, una evidencia⁵. Y sin embargo la actualidad del joven Masotta es, para nosotros, innegable. No porque lo encontremos semejante a lo que somos, a lo que son hoy los críticos literarios, sino porque él representa lo que hoy queremos ser; porque su escritura obedece a las fuerzas que queremos den pulso a nuestros ensayos: las que moviliza la pasión —necesariamente crítica, inevitablemente polémica— de pensar.

⁵Que no se concluya de esto nuestra indiferencia por lo político: se trata, más bien, en lo que nos concierne, de querer pensar la intervención política, la eficacia de lo que se hace público, en términos de estrategia y no de verdad (se trata, como diría Masotta, de encontrar “una cierta manera nueva de plantear las dificultades”).

La búsqueda del ensayo*

I. Al joven Masotta, al de los mejores momentos de *Sexo y traición en Roberto Arlt* y de *Conciencia y estructura*, lo imagino tal como Maurice Blanchot imaginó a Foucault: como un hombre en peligro¹. Lo imagino semejante a ese orador al que los demás —para fijarle un lugar, para identificarlo del modo en que ellos quieren que se los identifique— llaman “independiente”, que no se reconoce ni en los emblemas ni en el discurso de los grupos instituidos, ni siquiera en los del anarquismo, y que participa en una asamblea llamada a decidir, cuanto antes, con la premura que es de rigor en esas ocasiones, el sentido y la intensidad de los pasos con que proseguirá una lucha que ya ha dado comienzo. Porque no está dispuesto a dejar en manos del pasado, sólo de él, la solución a los problemas que inquietan al presente, porque advierte que el conflicto es esta vez, como siempre, único —y eso sin desconocer la serie de otros conflictos semejantes que lo incluye—, se le impone a este orador la necesidad de sostener un

*Leído en las Jornadas “Razones de la crítica”, en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario, en 1989. Publicado en *Cuadernos de la Comuna*, N° 22, Puerto General San Martín. 1989.

¹Maurice Blanchot: *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 1988, pág. 13 y ss.

ejercicio que los demás, los “hombres de élite”² —los que ya saben qué hay que hacer y sólo buscan la forma de que se lo acepte como el camino verdadero—, desdeñan: el ejercicio de la *crítica*. A quien se deja dominar por la ansiedad o por la mala fe, este ejercicio le parecerá ocioso: no persuade más que sobre los riesgos de la persuasión, sobre la facilidad con la que dejamos, por lo común, que se nos persuada. Cada vez que toma la palabra, este orador recurre a los procedimientos de la polémica: vuelve sobre lo que acaba de decirse para situar la discusión en el nivel que él supone más riguroso: el de las condiciones de enunciación. Y entonces muestra la debilidad, la inconsistencia de los estereotipos, y hace visible, desmontando los medios que las producen, el carácter interesado y poco evidente de las supuestas evidencias. Dice “no, no es ese el sentido en el que deberíamos orientar nuestra lucha; no va de suyo que lo que aquí ocurre sea exactamente lo mismo que ya les ocurrió a aquellos otros en aquel otro lugar, que los términos consabidos, esos que el hábito y la pereza convirtieron en los únicos posibles, sean los más eficaces para pensar esta coyuntura. Quienes afirman lo contrario —por ignorancia, por mala fe o por cobardía— nos niegan la posibilidad de encontrar el camino justo”. Y lo dice sin saber él mismo cuál es ese camino, y sin ocultar a los otros miembros de la asamblea —a los que reconoce, por ese gesto, como sus interlocutores— que lo ignora. Se parece en algo al parlamentario “inoportuno” que Viñas imaginó, en uno de sus ensayos de *Contorno*, como el doble alegórico de Roberto Arlt³. Como él, dice lo inaudito —las razones sustraídas de lo que dicen los demás— y denuncia las reglas del juego. Conmueve el intercambio monótono de consignas. Incomoda, molesta. Pero las diferencias entre uno y otro son quizá mayores que estas rápidas semejanzas. El parlamentario de Viñas practica la denuncia “automática”; a fuerza de sinceridad,

²“¿No será que los hombres de élite, progresistas o conservadores, liberales o totalitarios, socialistas o católicos, terminan todos por parecerse?” (Oscar Masotta: “Sur o el antiperonismo colonialista”, en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1968, pág. 110).

³“Arlt -Un escolio”, en David Viñas y otros: *Contorno* (Selección), Buenos Aires, CEAL, 1981. Capítulo-Biblioteca argentina fundamental N° 122, págs. 83-85.

grita, golpea: las palabras le salen “a borbotones, desesperadamente, sin inteligencia muchas veces”⁴, con torpeza las más. Y entonces, por fidelidad a sí mismo, se olvida de quienes lo escuchan. El orador que imagino semejante al joven Masotta no renuncia tampoco a las armas de la pasión, pero menos aún a las de la lucidez. Su discurso es, toda vez que consigue sujetarlo al ritmo exigente de la polémica, necesariamente reflexivo. Así como se detiene en las palabras de los otros para evaluar su eficacia, para señalar los límites de su pertinencia, selecciona con cuidado las propias y calcula, con todo el rigor que es posible en esa situación, el alcance de la sintaxis que emplea. Y porque no disfraza de indignación su desconcierto, porque no juzga necesario —sino más bien hipócrita y estéril— ocultar las propias carencias, hace un lugar a sus interlocutores —les da el lugar de interlocutores— para que en las dificultades del diálogo el futuro comience a hacer señas.

Imagino un momento de esa asamblea en el que el orador “independiente” es interrumpido otra vez por uno de los “hombres de élite”, uno cualquiera, que le exige no demore más el curso de la discusión y haga explícita, si la tiene —y si no que calle: eso es lo que quiere decirle—, su propuesta. Imagino que ese orador al que he puesto el rostro del joven Masotta guarda silencio por un instante, sólo por un instante, y después, con voz firme, casi crispada, dice: “Es preciso sobre todo que la necesidad de la reforma no sirva de chantaje para limitar, reducir y detener el ejercicio de la crítica. En ningún caso hay que escuchar a los que dicen: ‘No critiquen ustedes, que no son capaces de hacer una reforma’. He ahí palabras de gabinetes ministeriales. La crítica no tiene que ser la premisa de un razonamiento que terminaría en: esto es lo que queda por hacer. Debe ser un instrumento para los que luchan, resisten y no quieren más a lo existente. No tiene que ocuparse de la ley ante la ley. No es una etapa en una programación. Es un desafío con respecto a lo existente.”⁵

⁴Idem, pag. 85.

⁵Michel Foucault: “Debate con los historiadores”, en *El discurso del poder* Buenos Aires, Ed. Folios, 1983, pag. 229.

II. Tomada desde el punto de vista cuantitativo, la obra ensayística del joven Masotta se presenta, en el conjunto de la crítica literaria argentina, como poco relevante. Tanto es así, que nos parece un exceso hablar de “obra” para referirnos a sólo una decena de ensayos y un breve libro. Pero si emplazamos la perspectiva en otro lugar, orientada ya no hacia los resultados obtenidos (la obra como trabajo realizado) sino más bien hacia la experiencia que se disimula en ellos (la obra como *búsqueda*)⁶, tal vez nos sea posible sentar las bases de otra evaluación y apreciar en este conjunto discreto de ensayos uno de los momentos más intensos y más lúcidos⁷ de la crítica literaria en nuestro país.

“¿Conclusiones? En fin: ni la brevedad ni el nivel de análisis en el que hemos situado la reflexión nos permite sacar ninguna.” Esta modesta declaración de límites se encuentra al comienzo del último párrafo —el que se dedica, por lo común, al cierre de las cuestiones expuestas— de un extenso y riguroso ensayo de Masotta sobre la historieta⁸. No se trata esta vez, como lo advertimos antes en otros ensayista, de uno de esos irónicos gestos de modestia que instalan la tensión entre el decir y lo dicho, que descentran al texto haciendo que diverjan lo enunciado y su enunciación. No. Lo que Masotta dice en estas dos frases hay que tomarlo al pie de la letra: el momento de las conclusiones todavía no ha llegado, el trabajo que queda por hacer es todavía más vasto y riguroso, más problemático que el que ya fue hecho. En *Sexo y traición en Roberto Arlt*, su ensayo más “completo”, en el que llega a resultados más “definitivos”, encontramos una declaración semejante. Consta en una nota a pie de página, extensa y poblada de referencias, en la que Masotta hace frente al confuso tópico de

⁶Cfr. Maurice Blanchot: “Los caracteres de la obra de arte”, en *El espacio literario*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969, pág. 209 y ss.

⁷“Oscar Masotta, intenso, lúcido...” Estos epítetos le fueron atribuidos al joven Masotta por Nicolás Rosa en su ensayo “Sexo, traición, Masotta y Roberto Arlt” (en *Setecientosmonos*, N° 6, Rosario, Agosto de 1965, pág. 25). Los juzgamos certeros, insustituibles.

⁸“Reflexiones presemiológicas sobre la historieta y el ‘esquematismo’” en *Conciencia y estructura*, ed. cit., pág. 271.

la “sinceridad” arltiana⁹. Después de situar su trabajo, de explicitar su intención de “describir la significación de la obra de Arlt tal como aparece a un lector ingenuo, sin dejar de referir esa significación a las estructuras sociales y efectivas que ayudan a comprender”, agrega: “Pero una verdadera labor crítica excedería este trabajo; yo me propongo describir ‘estructuras significativas’ —cosa que no se había hecho aún con Arlt— es decir, describir simplemente eso que la obra, a su manera, dice. Un trabajo posterior debiera rebasar el análisis de las novelas, para convertirse en un psicoanálisis existencial e histórico del hombre Arlt y no ya del hombre de Arlt. Este psicoanálisis investigaría al nivel del entrecruzamiento dialéctico de la obra con la vida del autor, la relación entre la ‘autenticidad’ de sus personajes, la insinceridad constitutiva del autor, y la presunta sinceridad del hombre Arlt. Se vería entonces cuáles mitos sociales la obra y la vida de Arlt revelan y denuncian y cuáles otros en cambio, afirman”. Recostada sobre el horizonte inalcanzable de la “verdadera crítica”, horizonte utópico hacia el que tienden —como ejemplo excesivo— las increíbles mil quinientas páginas de *El idiota de la familia*, el ensayo de Masotta no puede ser considerado más que provisorio e inconcluso. El encuentro con una “estructura significativa”, la hipocresía de la moral de la clase media, es sólo el primer paso en una búsqueda dilatada que avanza por desbordes.

La referencia doble del párrafo anterior nos permitirá volver a la imagen con que comenzamos. Porque busca, porque hace perceptibles las exigencias desmesuradas de su búsqueda, el carácter ineludible y a veces insalvable de los problemas que asaltan a quien busca, Masotta es *un hombre en peligro*. Experimenta los peligros a los que se expone quien se decide a pensar y a escribir (habría que decir, mejor, quien se *dispone* a pensar y a escribir) y hace saber, cuando él mismo lo aprende, que sin la experiencia de esos peligros no hay pensamiento ni escritura: no hay búsqueda. Se expone al peligro de lo *difícil*, que arranca la reflexión del suelo familiar de los prejuicios y la obliga a situarse

⁹Buenos Aires, CEDAL, 1982, págs. 57-58

en el nivel donde las cosas son “menos seguras, más serias, menos sencillas”¹⁰; al peligro de lo *imposible*, que supone, antes que la renuncia, el agotamiento de las fuerzas que agitan a la búsqueda, que desencadena su recomienzo desviando la meta hacia un radical más allá; al peligro mayor, “el peligro de la falta de peligro”¹¹, la tentación casi irresistible de conservar el saber de partida, de conservarse en el lugar de partida, bajo la protección de las viejas y confortables certezas. Y ya sea que triunfe o que sucumba ante ellos, porque da testimonio de la existencia de esos peligros —y de lo que esa existencia compromete—, parece justo hablar de “obra” a propósito de los textos del joven Masotta, y más precisamente —aunque tal vez sólo sea una redundancia— de *obra de ensayista*.

En el origen de la búsqueda, cuando ésta se deja determinar por el epíteto “esencial”, hay una carencia y el deseo de superarla, el reconocimiento inquietante de una falta que no es posible, por el momento, colmar. Sólo busca el que se confronta con la precariedad de su situación, el que no encuentra en lo existente (en lo que tiene, en lo que sabe) lo que desea. La autenticidad de una búsqueda, la prueba —por decirlo así— de que se trata de una búsqueda, la encontramos en su relación insistente con ese estado de precariedad y carencia, en el modo en que la búsqueda responde a esa insuficiencia que la determina.

Con la lucidez que le reconocimos como uno de sus atributos característicos, anticipándose —o respondiendo— al juicio de sus detractores, en el “Prólogo” a *Conciencia y estructura*, dice Masotta: “Yo no he evolucionado desde el marxismo al arte ‘pop’; ni ocupándome de las obras de los artistas ‘pop’ traiciono, ni desdigo, ni abandono el marxismo de antaño... Al revés, al ocuparme de esa nueva tendencia viviente de la producción artística más contemporánea, entiendo permanecer fiel a los vacíos, a las exigencias y a las necesidades de la teoría marxista.”¹². Masotta entiende bien:

¹⁰“Leer a Freud”, en *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1974, pág. 157.

¹¹“Roberto Arlt, yo mismo”, en *Conciencia y estructura*, ed. cit., pág. 190.

¹²Ed. cit., pág. 11.

no es a través de la obsecuencia doctrinaria, de la recitación disciplinada de verdades eternas como se da prueba de fidelidad teórica. Sólo es fiel quien consigue mantener vivo lo que ama. Si se la convierte en dogma, en un cuerpo sagrado de proposiciones siempre idénticas a sí mismas, irreemplazables, irrefutables, la teoría muere. Se la condena a la esterilidad de lo eterno. Mantenerla viva es obligarla, con violencia si es necesario, a decir lo nuevo: una nueva interpretación acerca de algún fenómeno que nos permita observarlo como por primera vez. Masotta entiende que la fidelidad se prueba evitando el estancamiento de la teoría: ese momento de autosuficiencia que la pone fuera de la historia (tratándose nada menos que del marxismo, ¿qué podría haber de deseable en ese afuera?). Se es fiel a la teoría, se consigue mantenerla viva, trabajando a favor de sus carencias, haciéndolas presentes, por el trabajo teórico, como condición necesaria para su superación. Decir lo que le falta a la teoría (en la cita de Masotta: los instrumentos para una interpretación materialista del arte “pop”) e indicar la dirección en la que hay que orientar el comienzo de la búsqueda. Exponerse, si es necesario (¿y cómo habría de no serlo?), al peligro de la *disolución*.

Para Masotta, como para Sartre, reconocido —y reconocible— maestro, los conceptos del marxismo “son principios directores, indicaciones de tareas, problemas, y no verdades concretas”¹³. Por eso la tarea esencial, la comprensión del sentido en *una* experiencia concreta, está siempre por hacerse. Los conceptos que regulan esa comprensión no son previos a la experiencia interrogada sino que se deducen de ella. Si en el horizonte fulgura la totalización, si el análisis cree marchar hacia la superación de las diferencias, recorre ese camino atendiendo a las opacidades, respetando los derechos de lo heterogéneo y de lo particular y dándose los medios (las *mediaciones*) para comprenderlos. Al “terrorismo metodológico” de los “marxistas perezosos”, que disuelven apresuradamente lo particular en las determinaciones fundamentales, Masotta pre-

¹³Jean-Paul Sartre: “Cuestiones de método”, en *Crítica de la razón dialéctica*, Tomo I, Buenos Aires, Ed. Losada, 1963, pag. 41.

fiere una “dialéctica paciente”¹⁴ que aplaza el momento de la síntesis para darse la posibilidad de descubrir lo irreductible en lo diferente y las mediaciones por las que él participa de la totalización en marcha.

En su trabajo sobre “Merleau-Ponty y el ‘relacionismo’ italiano”, evaluando la transposición de la categoría económica de “necesidad” al nivel filosófico, la posibilidad de definir a la historia como “desarrollo dialéctico entre las satisfacciones humanas nunca cristalizadas y las necesidades”¹⁵, Masotta advierte: “La categoría de *necesidad* tiene esto sin embargo de dificultoso: que levanta la querella clásica entre los que definen al hombre por la necesidad y aquellos que lo definen por el deseo. Pareciera que si aceptáramos la posición de los primeros, no podríamos no condenar a la pasividad a la realidad humana; si tomáramos la de los segundos, negaríamos la fuerza condicionante de lo económico social. La verdad no está en ningún ‘punto medio’ sino en una síntesis: pero ésta tendría que dar cuenta del pasaje de la necesidad al deseo y recíprocamente”. En un trabajo bastante posterior, “Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía”, evaluando esta vez la posibilidad de un encuentro de las perspectivas fenomenológica y psicoanalítica, en el marco de las afirmaciones de unos, los discípulos de Lacan, que postulan la irreductibilidad entre ambas, y de otros, Fink y Waelhlens, que sugieren la posibilidad de un puente que las comunique, Masotta,

¹⁴Las expresiones entrecomilladas, el sentido de la frase en su conjunto y el proyecto referido en ella pertenecen a Sartre (Cfr. “Cuestiones de método”). Nos parece oportuno recordar aquí que, más allá de algunas opiniones demasiado generales e imprecisas (del tipo: todo *Sexo y traición* en Roberto Arlt estaba ya en el *Saint Genet*), es poco lo que se ha dicho sobre las relaciones del joven Masotta con la obra de Sartre. Todavía no hemos determinado si la adhesión de Masotta al método “progresivo-regresivo” debe ser pensada en términos de repetición (es decir, de transformación) o de simple reproducción; si él encontró en el método sartreano unos “indicadores de tareas”, un modo de plantear los problemas atendiendo a lo singular antes que unas soluciones válidas para cualquier caso, o si lo tomó como un “discurso tutor”, un conjunto de reglas a las cuales sujetar el movimiento de búsqueda (y se haría difícil entonces, a decir verdad, seguir hablando de “búsqueda”). Nos parece oportuno enunciar aquí la necesidad de volver, en otro momento, sobre esta cuestión.

¹⁵En *Conciencia y estructura*, ed.cit., pág. 23.

con precaución, propone: “A nuestro entender habría que revisar la cuestión, y comenzar por dar la razón a los primeros, para intentar sólo después recuperar los puntos en común entre fenomenología y psicoanálisis, pero a partir del alejamiento máximo que señala lo más específico de cada perspectiva, sin intentar traducir los datos de la una en términos de la otra¹⁶. Se trata en verdad de dos problemas diversos, porque son diversas las pertinencias a las que responde cada uno, pero más fuerte que esa diversidad es la semejanza formal que se advierte entre ambos: los dos están propuestos como *problemas*, es decir, los dos postulan la necesidad de la búsqueda de una solución porque niegan que esa solución ya esté dada en el conocimiento existente o que se la pueda obtener de inmediato a partir de él. La solución es, como se sabe, el descubrimiento del “pasaje”, de la comunicación entre dominios heterogéneos: la *mediación*, que no es —como lo quiere el sentido común— un “punto medio”, sino un laborioso trabajo de *síntesis* (un improbable trabajo de síntesis, diríamos nosotros) que apuesta a la superación de las diferencias pero bajo la condición de que ella se produzca sólo después de haber llegado lo más lejos posible en la singularización de lo diferente, cuando se ha hecho aparecer lo más específico de cada uno de los términos en juego. Para alcanzar la identidad de los contrarios se debe trabajar a favor de sus diferencias. Es lo que dice Masotta a propósito de otra relación dialéctica: “para hablar de política cuando se habla de literatura es necesario, para decirlo así, poner entre paréntesis todo lo que se sabe de política para dejar que la obra hable por sí misma”¹⁷.

Aquí llegamos al punto que más nos interesa. Es a propósito de la relación literatura/política que Masotta va más allá de la enunciación del problema y ensaya, por tanteos inciertos y fragmentarios, la búsqueda de una solución. En el contexto exigente de esa búsqueda, dar con la solución significa descubrir, en la lectura de una obra, el modo específico en el que se articulan esos dominios heterogéneos: leer la presencia literaria de lo

¹⁶En *Conciencia y estructura*, ed.cit.,, pág. 73.

¹⁷*Sexo y traición en Roberto Arlt*, ed. cit.,, pág. 10

político, las transformaciones que sufre lo político cuando deja de responder a sus leyes y se somete a “las leyes internas de la obra”¹⁸.

El ensayo de búsqueda comienza por un desvío de lo obvio, por su puesta entre paréntesis (lo que queda puesto entre paréntesis es tanto lo que ya se sabe de política como las certidumbres acerca de la literatura). Así, por ejemplo, en la lectura de Arlt, el punto de partida es la negativa a aceptar como “evidente que el contenido social de sus libros es valedero, pero no su contenido político”, y en la lectura de Viñas¹⁹, la puesta en cuestión de la creencia en que son suficientes las intenciones progresistas del autor para garantizar el carácter progresista de la obra. Y si a lo político en la literatura se llega por un desvío, el modo de la lectura sólo puede ser el del *rodeo*²⁰. El trabajo crítico no se limita a la “descripción de los contenidos a la vista”²¹; él interpreta a la obra “menos por lo que dice expresamente que por lo que revela”²², es decir, por lo que su “lógica interna”²³ muestra. Lo político en Arlt y en Viñas no es un contenido anterior y exterior a sus obras, del que éstas no serían más que su representación. Lo político en la literatura no es objeto de representación sino de presentación: lo que la marcha sinuosa de la lectura hace presente.

Ya sea que traten de disimularlo o de disculparlo, o que se decidan a aceptarlo con resignación, los críticos de izquierda coinciden en afirmar la falta de valor político de los textos de Arlt. Y en verdad, ¿qué podría haber de valioso en la conducta de Astier —consideremos ese ejemplo privilegiado—, que en lugar de encaminarse hacia la toma de conciencia —el reconocimiento de su situación y de la necesidad de transformarla— se precipita en la

¹⁸Idem.

¹⁹“Explicación de *Un dios cotidiano*”, en *Conciencia y estructura*, ed. cit.

²⁰Sobre el ensayo de lectura como *rodeo*, Cfr. Nora Avaro y Analía Capdevila: “Un ensayo político. A propósito de *Sexo y traición en Roberto Arlt*”, en A.A.V.V.: *David Viñas y Oscar Masotta: ensayo literario y crítica sociológica*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1989.

²¹*Sexo y traición en Roberto Arlt*, ed. cit., pág. 28.

²²Idem, pág. 11.

²³“Explicación de *Un dios cotidiano*”, ed. cit., pag. 120.

delación, que a la solidaridad con un semejante (uno que es, como él, un esclavo) prefiere la traición, entregarlo al Amo? En efecto —reconoce Masotta—, nada hay de valioso en ese acto si se lo extrae de la narración y se lo aprecia como sólo un episodio —un episodio policial más, sólo eso— en la vida de un delincuente. Pero desde el momento en que se acepta —como lo ha hecho Masotta— que entre literatura y vida hay una diferencia esencial, y se lee tratando de no abandonar “el nivel inmanente de la obra de ficción”, esa valoración resulta, más allá de las buenas intenciones de los críticos —o quizá por ellas—, insostenible. Según lo propone la lectura de Masotta, en *El juguete rabioso* se narra “una verdadera fenomenología de la aparición del mal”, y el acto de la delación, como el robo de la biblioteca y el intento de quemar la librería ocurridos antes, debe ser interpretado como un término de ese desarrollo dialéctico en el que se manifiesta el mal. De acuerdo a este horizonte, la “lógica interna” de la obra hecha presente por la lectura, la traición de Astier al Rengo es la superación de todos los momentos precedentes, el momento más rico en el desarrollo, el que reúne la mayor riqueza de determinaciones, y, por eso mismo, el que revela con mayor intensidad, en la forma más espectacular, el sentido de la moral de Astier, la hipócrita moral de la clase media: una moral en la que el bien y el mal, lejos de excluirse, se confunden, en la que el mal es la condición del bien, en la que es necesario hacer el mal (traicionar) para obrar bien (respetar la ley). Por este rodeo *crítico*, que pone en crisis, a un tiempo, las valoraciones admitidas y los criterios de valoración que las sostienen, Masotta descubre otro —un nuevo— valor: hay en la obra de Arlt un contenido político recuperable para la izquierda que es efecto, no de lo que se dice que los personajes hacen (“desmasificarse” sin apuntar a la clase social, afirmando una moral individual), sino de lo que en ese hacer se muestra (que hay masificación, clases sociales y morales de clase). Se lo puede decir de otra forma, con otras palabras, las del joven Masotta en uno de sus mejores ensayos: “Los personajes de Arlt no intentan poner una bomba al mundo de los de arriba, sino erigirse en verdugos de los de abajo. Pero por lo mismo, al reconstruir con sus actos particulares, de individuos singulares y

concretos el sentido de esa escalera jerárquica de verdugos y víctimas que la sociedad sostiene en el anonimato de lo general, nos obliga a conocer de manera emocionante qué cosa es una jerarquía social, o lo que es lo mismo, a un insidioso comercio con ese aberrante, bastante poco escondido, que nosotros llamamos, con palabras neutras y lavadas, sociedad de clases”²⁴.

Insistamos: la significación política en literatura no es un dato inmediato, fácilmente reconocible, sino el resultado de un modo indirecto de leer. Esa estrategia indirecta, que avanza negándose a aceptar la significación más explícita como la más verdadera, es, por una parte, el medio de que se vale Masotta para recuperar ideológicamente la obra de Arlt y, por otra, el instrumento que le permite desenmascarar los límites ideológicos de la novelística de David Viñas.

La “Explicación de *Un dios cotidiano*” se abre con la enunciación de un desconcierto —mezcla de sorpresa y fastidio— y de las preguntas que él provoca: “Primero: ¿cuál es la lógica interna que une una novela que parece escrita para cristianos, al autor, que al revés, es ateo? Y después: ¿por qué Viñas elige a un sacerdote para hacer de él una figura simpática y al mismo tiempo, y por primera vez, adopta la primera persona?”. Tal vez en una forma menos rigurosa y más fragmentaria de lo que Masotta mismo hubiese deseado, la “Explicación” es un ensayo de respuesta que opera por una multiplicación de las preguntas. “Responder con preguntas a las preguntas”: esta parece ser la consigna que gobierna su movimiento, el entramado progresivo de los —resueltos e irresueltos— problemas.

La primer pregunta plantea un aparente desencuentro entre la significación política que es posible leer en la “lógica interna” de la novela, en la forma en que ella está construida y en los procedimientos empleados para hacerlo, y la significación política con la que el autor informa sus declaraciones. Masotta recuerda que Viñas le confesó “en privado, sus intenciones”: lo que se propuso hacer, a través de *Un dios cotidiano*, fue “mostrar” un

²⁴“Seis intentos frustrados de escribir sobre Roberto Arlt”, en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, ed. cit., pág. 85.

colegio de curas “desde adentro”, y el uso de la primera persona, de un narrador-testigo (una conciencia testimonial) que fuese además uno de los miembros de la institución mostrada, le pareció el medio más efectivo para hacerlo. “Un colegio de curas contado en tercera persona habría resultado poco convincente, y visto por un espíritu liberal, la crítica habría sido demasiado frontal”. Esto es lo que Viñas dice que quiso hacer. Pero está además lo hecho, la obra literaria que es *Un dios cotidiano*, y ella no parece corresponder a esas intenciones.

El autor de la novela dice que quiso mostrar un colegio de curas desde adentro. No hay por qué no oírlo. Pero tampoco tenemos por qué tomar sus palabras como si ellas fuesen, necesariamente, vehículos de la verdad. Entendida como rodeo, la lectura dialoga también con *otro* autor, un “autor (que) llama al lector pero (que) no le habla, o si se prefiere, (que) le habla pero sin hacer explícitas las significaciones que desea comunicarle”²⁵. Un autor que comienza a hablar cuando el lector escucha su llamado, cuando la voz del autor “real” —la voz autorizada— es llamada a silencio.

¿Qué señas le hace a Masotta este autor oblicuo?, ¿qué le dice, sin decir, en su lenguaje mudo? Que el colegio de curas no es sólo un colegio, que él vale por todo el mundo, y que *Un dios cotidiano* es, menos que una novela realista, una novela alegórica. Pero entonces —la pregunta se precipita— “¿por qué Viñas ha debido simbolizar el sentido de lo que es el *mundo* para él concentrándolo en una escuela de curas?” Acaso no haya otro momento más justo para hablar de “rodeo” que el que va desde la formulación de esta nueva pregunta hasta la enunciación de su respuesta.

Extendiendo el análisis al conjunto de su obra narrativa, Masotta advierte que hubo un cambio de actitud en Viñas, una evolución literaria y política, y que ese cambio está representado en *Un dios cotidiano*. Viñas dejó de entender que “comprometerse” equivale a escribir en forma espontánea y violenta, inmediatamente sincera, para aceptar que no hay verdadero compromiso sin que medie la reflexión. A la vez, sustituyó la imagen que tenía de sí mismo como hombre “sincero”, “íntegro” e “indignado”,

²⁵*Sexo y traición en Roberto Arlt*, ed. cit., pág. 27.

por otra menos vanidosa y más política. Finalmente, en relación a los aspectos técnicos de sus relatos, dejó de utilizar un narrador omnisciente en tercera persona para adoptar otro en primera persona y testigo, y reemplazó una perspectiva temporal fundada en el pasado por otra enraizada en el presente. Ahora bien, ¿cómo es que este denso conjunto de cambios encuentra en *Un dios cotidiano* el espacio apropiado para su representación? En el acto de delegar la voz narrativa en el padre Ferré hay que ver —cree Masotta— “una necesidad sentida por el autor y su decisión de encarnarse él mismo en su personaje”. El autor, Viñas, se encarna en su personaje, Ferré, y sobre esta “encarnación” —que es una primera equivalencia— Masotta construye una proporción (Ferré es a Porter lo que el “nuevo Viñas” es al “viejo Viñas”) que deviene alegoría (la denuncia que hace Ferré de Porter, y que causa la expulsión del último, representa al acto por el cual el “nuevo Viñas” renuncia al “viejo Viñas”, la sustitución de la rebelión inútil por la conciencia reformista).

Viñas se ha encarnado en el padre Ferré, que representa al modo en que Viñas entiende ahora el compromiso político. ¿Pero cuál es el sentido de esta forma, ya no inmediata sino reflexiva, de comprometerse? Para explicarlo, Masotta narra la progresiva adaptación de Ferré al mundo del colegio en los términos de una *dialéctica del reconocimiento*: Ferré llega al reconocimiento de los otros que no son él. Pero sucede que la novela se cierra en ese momento, en el momento de la alienación de Ferré a los otros, en su asimilación al mundo cerrado del colegio, y no aparece planteada en ella la posibilidad de una superación, de una salida fuera del encierro, que reinicie el movimiento. Por eso hay que hablar aquí —dice Masotta— de una “dialéctica trunca”. El mundo del colegio, el mundo que para Viñas representa al Mundo, es el mundo de lo *cotidiano*: un mundo en el que sólo vale el presente, un presente “limitado, rarificado”, un mundo de “hombres pasivos”, de hombres que se niegan, por temor, la posibilidad del futuro. Un mundo que es nada más que un aspecto del mundo, uno de sus niveles de existencia, y que entorpece el acceso a los otros niveles (al de la política como transformación, por ejemplo).

En este punto, el lector termina de reconocer lo que desde un principio vino sospechando: que el mundo en el que Ferré logró encarnarse, en el que se ha comprometido, “poco o nada tiene que ver con el suyo propio”. Más que una forma de compromiso (o mejor, porque se trata de una forma tan limitada de compromiso) la de Ferré es una forma de evasión: lo cotidiano niega la Historia.

¿Qué fue de las intenciones de Viñas? Su novela, que él pensó sería un manifiesto de la literatura “comprometida”, se ha revelado, al término del rodeo, una novela de evasión. Lo que se dice, una catástrofe. La catástrofe de la literatura: los medios se liberan y traicionan a las buenas intenciones. Pero tal vez haya un modo más riguroso de decirlo, el que la búsqueda de Masotta hace posible: la literatura no tiene que ver con las buenas o malas intenciones, y si se puede hablar de una significación política en literatura, esa significación es la que la literatura misma, a su modo, según su “lógica interna”, produce.

(A propósito de los ensayos críticos de Viñas, pero con referencia también al *Borges* de Adolfo Prieto, Masotta se lamenta por “cómo ha sido oscurecido entre nosotros lo que se debe entender por literatura comprometida”. A favor de un encuentro inmediato de la literatura con la política (que significó, en todos los casos, la reducción de la literatura a la política, la disolución de lo específico literario en la evidencia de la obra como vehículo de intenciones políticas), esos autores olvidan que el compromiso exige —como lo apuntó Sartre— un pasaje de lo dado a la reflexión, un minucioso trabajo de reflexión sobre las condiciones de la producción de sentido en literatura. Basta con recordar las reflexiones de Masotta sobre el uso que hace Juan Carlos Ghiano de ciertos adjetivos con valor de sustantivo, sobre los efectos estéticos e ideológicos provocados por ese uso²⁶, para advertir qué lejos está

²⁶ Hay (un mecanismo) bastante común (en la prosa de Ghiano) que consiste en tomar un adjetivo, sustantivarlo, y luego pluralizarlo: “exquisito”, “exquisitez”, “exquisiteces”. Dejando de lado los reproches de tipo formal, sería interesante preguntarse por el valor del procedimiento. En Ghiano, parece, se trata tanto de oscurecer el sentido de las proposiciones como de dar al frasco una fachada de riqueza visual, para cargarla de peso afectivo y tal vez, como de una capa de socarronería y virilidad, que como veremos no está alejada de su concepción de las

él de las simplificaciones, fáciles y tentadoras, en las que recaen otros críticos de izquierda.

El joven Masotta ama los matices, las particularidades, las diferencias. Ama todo lo que es necesario amar para amar a la literatura. Por eso no nos sorprende —aunque nos admira— que haya llegado a una comprensión tan sutil de lo que es la experiencia literaria, que haya descubierto, por ejemplo —pero no es un ejemplo entre otros—, que la significación en literatura tiene que ver más con la dificultad y con la decepción que con la comunicación directa²⁷. Por eso no nos sorprende tampoco que se niegue a integrar el coro de los detractores de Borges²⁸, que le dé, por el contrario, un lugar de referencia privilegiada cuando se trata de definir la literatura²⁹, y, más aún, que considere que Borges es, junto con Arlt, uno de los más grandes escritores que produjo el país³⁰.)

III. El éxito de una búsqueda depende menos de sus hallazgos que de los peligros que amenazan hacerla fracasar. Triunfar en una búsqueda (en una búsqueda esencial, la búsqueda de la literatura) es encontrar el modo, buscando, de mantener despierto el deseo de buscar. Por eso no parece aventurado —ni sólo

cosas.” (“Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimerchantilistas”, en *Conciencia y estructura*, ed. cit., pág. 167.

²⁷Cfr. el momento de *Sexo y traición en Roberto Arlt* en el que Masotta considera las diversas conjeturas del lector sobre el sentido de la conducta del Astrólogo. Cada conjetura contraría a las otras, sin que se pueda optar por una de ellas y desechar a las demás. El lector no puede decidir si el Astrólogo es un auténtico revolucionario o un moralista burlón. Transcribo una de las frases con las que concluye ese momento del ensayo: “es en esa oscilación de las significaciones, en ese enloquecimiento del sentido, donde debemos ir a buscar lo que esta obra entiende comunicarnos; no podemos pedir al autor que sea explícito ahí donde ha decidido ser difuso o que hable demasiado claro cuando ha elegido la ambigüedad” (ed. cit., pág. 29).

²⁸Durante la década del cincuenta y comienzo de la del sesenta la mayor parte de los críticos de izquierda coincidían en negarle valor literario a la obra de Borges. Sobre esta cuestión, Cfr. Nicolás Rosa: “Borges y la crítica”, en *Los fulgores del simulacro* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, págs. 259-278)

²⁹Cfr. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, ed. cit., págs. 14 y 71.

³⁰“Seis intentos frustrados de escribir sobre Roberto Arlt”, ed. cit., pág. 85.

una ocurrencia— afirmar que el más exitoso de los ensayos del joven Masotta es “Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt”. Aunque ya lo había hecho (o quizá, mejor: *porque* ya lo había hecho, porque había avanzado, y no poco), Masotta descubre que ahora, en este momento *extremo* de su búsqueda del sentido de la obra de Arlt, le es imposible continuar (escribiendo) y que sólo le queda escribir para dar testimonio de su imposibilidad de hacerlo. Entonces escribe esa imposibilidad de escribir, y podemos suponer que la tensión entre poder e impotencia, la prueba de los límites de su búsqueda, no pudo no impulsarlo a continuar, a ir —aunque más no fuera un sólo paso— más allá. Lo imposible —hecho posible por la escritura— es condición de posibilidad de la insistencia en escribir. Si ahora es imposible (continuar la búsqueda), todavía es deseable (buscar).

El fracaso de una búsqueda no depende de los peligros que la acechan sino de sus hallazgos. Fracasas en una búsqueda es encontrar, demasiado pronto, lo que se creía buscar. Dar por terminada una lectura bajo la suposición de que lo esencial ya fue reconocido. Quedarse sin palabras, no porque se experimente su insuficiencia (tal la prueba de lo imposible), sino porque se cree haberlo dicho todo. También de estos fracasos, de la esterilidad de las conclusiones apresuradas, dan testimonio los ensayos del joven Masotta. Detengámonos ahora en uno de ellos, “Ricardo Rojas y el espíritu puro”, apostando a que descubrir las razones por las que una búsqueda se detiene es otra forma de llegar a saber qué se pone en juego cuando se libera el deseo de buscar.

Como es un ensayista y obedece al imperativo de “pensar más de lo que se encuentra ya pensado en lo dado”³¹, y como sabe que para hacerlo es necesario aventurarse por la vía difícil, exigente, de lo indirecto, Masotta considera que todavía es una tarea a realizar la explicación del *nacionalismo* de Ricardo Rojas y que, si se quiere llevarla adelante, será necesario atender a: a) el contenido inmanente de sus trabajos, es decir, su coherencia filosófica, su argumentación interior, los principios de los que

³¹T.W. Adorno: “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ed Ariel, 1962, pág. 13.

parte y los que rehúye, su modo de razonar y los límites más allá de los cuales se niega a razonar; b) el aspecto situacional-cultural de su obra, entendiendo por tal el juicio que surge de un cotejo entre su nacionalismo con otros que le son contemporáneos; c) la relación de ese nacionalismo con el contexto socio-político del que emana y al que se refiere”³².

Un programa de investigación como éste, ejemplar por el modo en que conjuga rigor y ambición, seduce al lector, que espera ver, en lo que sigue, cómo le da cumplimiento Masotta. El lector espera ansioso, por ejemplo, el momento en que asistirá al análisis —que él supone detallado, minucioso— de los procedimientos retóricos de que se vale el autor de *La restauración nacionalista* para argumentar. Pero ese lector —que hemos sido nosotros— se ve defraudado de inmediato. En un solo párrafo, en menos de diez líneas, Masotta dice todo lo que tiene para decir en relación al primer punto del “programa”. Una referencia masiva al trabajo realizado por Giusti, que usurpa el lugar de los deseables análisis retóricos, basta para liquidar —el término es el más apropiado— la cuestión. Giusti ha dicho lo “suficiente”: que el sustrato teórico de Rojas es el “individualismo abstracto” y que su método es “apriorístico y metafísico”. El lector, que es un lector de ensayos, no puede disimular su malestar: más allá de que acuerde o no con las caracterizaciones de Giusti, le parece inadmisibles que Masotta las juzgue “suficientes”. ¿Cómo no esperar más de alguien que —como se sabe— ama los matices y las diferencias? Pero, lector de ensayos al fin, se decide a continuar la lectura, a esperar que Masotta le dé una ocasión para el encuentro.

De alguna forma, discretamente, la ocasión parece tener lugar en el momento siguiente del ensayo. Para cumplir con el segundo punto del “programa”, Masotta identifica el nacionalismo de Rojas con el de Barrés, y más precisamente, las diferencias entre Barrés y Maurrás con las diferencias entre el nacionalismo “liberal” de Rojas y el nacionalismo “de derecha” aparecido en Argentina alrededor de 1930. El recurso a la analogía pone de relieve no la falta de originalidad, sino el carácter “generoso” del

³² Ricardo Rojas y el espíritu puro”, en *Conciencia y estructura*, ed. cit., pág 146.

nacionalismo de Rojas, que tan pronto como veneraba las fuentes indígenas de nuestra cultura daba muestras de respeto por la Constitución y el Parlamento, por la libertad de conciencias y el diálogo. Pero ese pensamiento que era generoso era también, por lo mismo, extremadamente “sincrético”. En este momento de la argumentación Masotta vuelve a referirse a Giusti, esta vez para disentir: “Giusti, que ha puesto al descubierto la debilidad del pensamiento de Rojas, después de comprobar que no era un filósofo, ni un pensador, ni un sociólogo —a pesar que trabajaba con pensamientos y que sus ideas implicaban constantemente a lo sociológico— concluye entonces que Rojas era un poeta... ¿Será entonces que los poetas tienen derecho a la debilidad e incoherencia en el ordenamiento de las ideas? No lo creo.” Pero más que en disentir con Giusti, en negar que la prosa de Rojas sea también poesía, Masotta está interesado en proponer otra interpretación. Para hacerlo, recuerda que el discurso de Rojas está, como lo está cualquier discurso, sin importar cuál sea su género, ligado a las estructuras de la sociedad de la que surge, y que puede (y debe) ser interrogado en su relación con esa sociedad de la que se “alimenta” y a la que pretende “regular” o “salvar”. Sin vacilar, de una vez, Masotta concluye lo fundamental: “Resumiendo: esta obra generosa, este pensamiento sin coherencia, esta prosa que no es ni filosofía, ni sociología, ni historia es simplemente esto: ideología”.

En el resto del ensayo, destinado a explicitar, por el comentario de un ejemplo, el sentido de ese “resumen”, Masotta sitúa a *La restauración nacionalista* en su época, los conflictos sociales ocurridos durante el Centenario, a los que, por un acto de denegación, esa obra no hace ninguna referencia. Entonces —la conclusión se hace evidente— todo parece indicar que el “espíritu tradicional” es, para Rojas, “espíritu puro”, desencarnado, que esa fuerza inmaculada que él llama “nacionalismo” trasciende las miserias del “mercantilismo”. Y entonces, porque afirma la existencia de una zona pura y olvida que ella “no vive sino *de y en* el seno de la zona impura”, la obra de Rojas es obra de mistificación, es ideología: ella no hace más que “velar las relaciones reales entre los hombre en la sociedad existente”.

El lector, que ha venido leyendo el ensayo con impaciencia, con la misma impaciencia con que parece haber sido escrito, no puede abandonar la impresión de que Masotta ya había llegado antes a ese lugar al que ahora se supone acaba de llegar, antes incluso de leer a Rojas. Siente que, en lugar de asistir al descubrimiento de algo nuevo, presencia el reencuentro con algo ya sabido. ¿Acaso lo que Masotta dice de la obra de Rojas no es, con ligeras variantes, lo mismo que ya dijo a propósito de Güiraldes y su *Don Segundo Sombra* (“El platonismo de Güiraldes”), lo mismo también que dirá luego a propósito de Juan Carlos Ghiano y de Lugones (“Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimerchantistas”)? En los tres casos Masotta reconoce un mismo funcionamiento ideológico: la creencia en ciertos valores purificados de mercantilismo —“el hombre de campo”, “el nacionalismo”, “la dignidad”— como desconocimiento de las relaciones mercantiles que determinan toda valoración. El lector se siente decepcionado al terminar la lectura no porque él suponga que la ideología de Rojas es otra, porque sienta la necesidad de polemizar con la caracterización de Masotta, sino porque esperaba —y había razones para hacerlo: los ensayos sobre Arlt y sobre Viñas— otra cosa.

Volvamos a considerar el desarrollo del ensayo. Las exigencias planteadas al comienzo son las del *rodeo*: llegar al fin propuesto, el sentido de la obra de Rojas, después de recorrer el camino más largo y más complejo, el que presenta las mayores dificultades y hace posible, por eso, el encuentro con lo más particular, lo más específico de esa obra. Pero a poco de avanzar, apenas salido, Masotta olvida la exigencia de aventurarse por un rodeo que difiera el encuentro final todo lo posible, y se precipita por un *atajo*, el recurso de la “ideología”, que le permite dar término casi de inmediato a la búsqueda. Con un mínimo de esfuerzo y un máximo de garantías de verdad —las que aporta la teoría marxista—, Masotta descubre rápidamente la clave que permite explicar la obra de Rojas: ella no es más que ideología. El precio que paga a cambio de esas comodidades es la disolución, en su generalidad ideológica, de todo lo que esa obra tiene de particular.

“Resumiendo —dice Masotta, y lo dice sin vacilar, con la seguridad del que se sabe en lo cierto—: esta obra generosa, este

pensamiento sin coherencia, esta prosa que no es ni filosofía ni sociología, ni historia es simplemente eso: ideología.” En este punto, en el que él supone acercarse a la verdad, Masotta se aleja definitivamente de nosotros. Porque ¿qué podemos encontrar de seductor nosotros, lectores de ensayos, en un modo de decir que extrae sus fuerzas de su debilidad, que se supone potente porque se deja librado a los poderes del conocimiento teórico? ¿No eran posibles, llegados a este punto, otros gestos menos económicos pero más eficaces —inciertos— que el resumen y la simplificación? ¿A qué otro lugar pueden llevarnos resumir y simplificar sino al de partida?, ¿con qué otro peligro pueden confrontarnos más que con el “de la falta de peligro”? *Resumir*, decir las cosas de la manera más simple y más directa, se opone —si no frontal, radicalmente— a *buscar*, escribir a favor de la complejidad y de lo indirecto.

En “El platonismo de Güiraldes”, Masotta comienza recordando un lugar común, la afirmación de que la figura de Don Segundo es la figura del peón de campo vista con los ojos del patrón, y después de admitir su exactitud pero también su insuficiencia, propone una variación: “Mejor habría sido decir que (la figura de Don Segundo) es la figura del peón, simplemente *vista, mirada*”³³. Por uno de esos gestos que nos permiten reconocerlo como un ensayista (pone el saber filosófico al servicio de la crítica ideológica, como una herramienta más y no como su fundamento), Masotta introduce después algunos conceptos elementales del platonismo que le permiten desarrollar el sentido del desplazamiento propuesto. Que el desvío se continúe luego en un atajo, que el recurso al platonismo se subordine a la desmitificación de siempre (todo concluye con la sanción de *Don Segundo Sombra* como “una contribución de la literatura gauchesca a la necesidad de velar las relaciones de clase”), no niega la eficacia crítica de esa variación.

Si uno lee sin prestar demasiada atención, confiado en la permanencia de una sensibilidad de ensayista de la que ya dio

³³En *Conciencia y estructura*, ed. cit., pág. 117.

pruebas, puede creer que Masotta actúa, en el ensayo sobre Rojas, un gesto semejante al que acabamos de referir, que si retoma la caracterización de Giusti (la prosa de Rojas, que no es ni sociología, ni filosofía, ni historia es poesía), lo hace para imponerle un desvío por el recurso a la ideología. Pero si se lee detenidamente, dándose el tiempo necesario para comprender —el tiempo que Masotta no se dio para escribir—, se advierte, por el contrario, otra cosa: antes que desviarla, porque le niega cualquier valor, Masotta deja la interpretación de Giusti en su lugar: como está demasiado ansioso por llegar a otro lugar, la pasa por alto. Pero, ¿y si en lugar de negarla, de hacerla a un lado, Masotta se hubiese atrevido a robar la afirmación de Rojas como poeta, si se la hubiese arrebatado a Giusti para hacerla significar en otra dirección? ¿No hubiese sido posible, atendiendo a los aspectos literarios de esa prosa, y a la tensión que los liga con los históricos, filosóficos y sociológicos, dar con otra imagen de Rojas, menos cierta pero más sugerente, capaz de motivar el recommienzo de la búsqueda? A la enunciación de estas preguntas, que el fracaso de Masotta hace posible —hay que reconocerle ese mérito—, sólo puede seguir la repetición de una fórmula que llama a continuar: todo está por hacerse.

Referencias bibliográficas

A) Ensayos de Oscar Masotta:

-*Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEDAL, 1982 (incluye “Seis intentos frustrados de escribir sobre Roberto Arlt”).

-*Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1969, en especial: “Crítica y literatura”.

B) Trabajos sobre Oscar Masotta:

-AVARO, Nora y CAPDEVILA, Analía: “Un ensayo político” (A propósito de *Sexo y traición en Roberto Arlt*), en AA.VV.: *David Viñas y Oscar Masotta: el ensayo literario y la crítica sociológica*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1989.

-GUSMAN, Luis: "Constancia de una actitud de lector", en *Tiempo argentino*, 25 de noviembre de 1984, pág. 5.

-JINKIS, Jorge: "EL psicoanálisis, punto de llegada", en *Tiempo argentino*, 25 de noviembre de 1984, pág. 5.

-ROSA, Nicolás: "Sexo, traición, Masotta y Roberto Arlt", en *Setecientosmonos*, N° 6, Rosario, agosto de 1965.

-STEIMBERG, Oscar: "La marginalidad de un creador feroz", en *Tiempo argentino*, 25 de noviembre de 1984, págs. 2-3.

-SEBRELI, Juan José: "El joven Masotta" en *Arte Nova*, N° 5, abril-mayo 1980, págs. 22-24.

C) Bibliografía complementaria:

-MASOTTA, Oscar: *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1974 (incluye "Leer a Freud" y "Qué es el psicoanálisis");

—————: *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1978;

-ROSA, Nicolás: "Sexo y creación: Sartre y Genet", en *Crítica y significación*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1970, págs. 101-143;

—————: "Viñas: las transformaciones de una crítica", en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, UNL, 1987;

-SARTRE, Jean-Paul: *Crítica de la razón dialéctica*. Tomo I, Buenos Aires, Ed. Losada, 1963;

—————: *San Genet comediante mártir*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1967.

Elogio de la polémica*

I. Para responder al artículo en el que Liliana Heker cuestiona sus posiciones sobre el exilio y la literatura, Cortázar prefiere evitar —según él mismo lo declara— las convenciones de la “polémica” (porque esa palabra remite a “polemos”, guerra, y sus intenciones no son belicosas) y propiciar, en cambio, las del “diálogo”, más afines con los sentimientos de fraternidad que lo unen a la escritora argentina. De una vez, cuando toma una sola decisión, Cortázar incurre en dos errores: primero, supone que el diálogo y la polémica son formas antagónicas; segundo, cree que basta con la convicción de uno para que el diálogo se realice. Por eso no resulta extraño comprobar —como lo advierte Heker en su segunda réplica¹— que la forma que toma el supuesto diálogo es, en verdad, la del monólogo. Al abrigo de su prestigio de intelectual “comprometido”, insospechable de mala fe, bajo la suposición de la comunidad de intereses y buenos sentimientos entre uno y otro, Cortázar pasa por alto las diferencias planteadas en el artículo de Heker, elude a la vez la discusión y las razones por las que su

*Publicado en *Punto de Vista* N°38, Buenos Aires, octubre de 1990.

¹El intercambio de artículos al que aquí hacemos referencia ocurrió en dos números de la revista *El ornitorrinco*: el N° 7, de enero-febrero de 1980 (Liliana Heker: “Exilio y literatura. Polémica con Julio Cortázar”) y en el N° 10, de octubre-noviembre de 1981 (Julio Cortázar: “Carta a una escritora argentina” y “Respuesta de Liliana Heker”).

interlocutora la creía necesaria, para repetir lo que había dicho antes, antes de este intercambio que a él se le antoja el fruto de un malentendido: su opinión sobre el exilio y la literatura, que es también, según cree, la opinión de Heker (¿cómo habría de ser otra, si los dos están, como se sabe, del mismo lado?). Cortázar se precipita por la “empalagosa pendiente del afecto” (Oscar Masotta), prefiere hacer de cuenta que no existen diferencias sustanciales, apuesta de inmediato a la identificación (el otro es como él, quiere lo mismo que él), y cuando cree estar sentando las bases para el diálogo no hace sino volverlo imposible. Más que el de la cordialidad y la fraternidad declamadas, el espacio del diálogo es el de la dificultad: la exigencia de atender también a lo que el otro dice efectivamente y no sólo a lo que uno cree que quiere decir; la experiencia —peligrosa, qué duda cabe— de que hay otro.

Animada por una sabiduría que sólo puede venir de la literatura, otra, menos ingenua que la de Cortázar, es la perspectiva del narrador proustiano. Recordemos un momento de *A la sombra de las muchachas en flor*. Después de asistir a la representación de Fedra en la que conoce el arte espléndido de la Berma, el narrador dialoga con Bergotte a propósito de las impresiones diversas que la puesta produjo en cada uno. Aunque las opiniones del pintor —al que considera una autoridad— son contrarias a las suyas, el narrador comprueba que la diferencia, antes que deprimirlo, lo exalta, que las ideas de Bergotte, expuestas contra las suyas, en lugar de reducirlo al silencio lo llaman a responder. El reconocimiento de que ese poder de apelación habla del valor de las ideas de su amigo precede a la esperada reflexión: “Una idea fuerte comunica al contradictor una parte de su fuerza. Como participa del valor universal del espíritu, se clava y se ingiere en medio de otras ideas adyacentes en el ánimo de aquel contra quien se emplea, que ayudándose de esos pensamientos fronterizos cobra aliento, la completa y la rectifica; de modo que la sentencia final viene a ser obra de las dos personas que discutían”². Sabemos que ese trabajo conjunto e impersonal rara vez se cumple, que los

²Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*. 2. *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Editorial Alianza, 9ª ed., 1982, pág. 157.

intercambios polémicos sirven, por lo común, para que las diferencias se agudicen y el antagonismo de las perspectivas se vuelva más radical. Pero si hay *polémica*, cualquiera sean las circunstancias que la desencadenan, cualquiera sea la forma de su conclusión, no puede no haber *diálogo*. El llamado a responder es una forma de reconocimiento: para polemizar con alguien hay que comenzar por reconocerlo como otro, otro distinto de sí, digno de que se le dirija la palabra. Hay una fuerza esencial a la polémica, que la reflexión proustiana señala, a la que podemos dar el nombre de *generosidad*. Por miserables que sean las pasiones que agitan a quien interpela polémicamente a otro, el sentido de su acto —el del reconocimiento, el del diálogo— es *necesariamente* generoso. Como fruto de ese intercambio que los comunica por un momento, el narrador y Bergotte llegan a un acuerdo. Pudo no haber ocurrido así, pero el acuerdo como conclusión del trabajo conjunto es, antes que un accidente benéfico, el cumplimiento de una posibilidad inscrita en el acto mismo de polemizar.

Volvamos al error doble de Cortázar: así como es posible que un acto generoso sea el resultado de unas intenciones miserables, es posible que de unas intenciones declaradamente generosas resulte un acto miserable. La polémica no se opone al diálogo, lo supone. Al diálogo —sea polémico o no— se opone la indiferencia.

II. Una obra que se quiere crítica, desmitificadora, que se resiste a aceptar a lo evidente como un valor, una obra de búsqueda como la del joven Masotta encuentra en la intervención polémica la condición propicia y el recurso justo para su realización. Consideremos algunos ensayos reunidos en *Conciencia y estructura* bajo el título “Crítica y literatura”³: Masotta polemiza con Victoria Ocampo y el grupo *Sur* a propósito de lo que debe entenderse por “literatura comprometida”; con Juan Carlos Ghiano a propósito de Lugones y de la relación vida-obra literaria y con Juan José Sebreli a propósito de su polémica con Eliseo Verón

³Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, págs. 95-201.

sobre marxismo y estructuralismo⁴. Aunque no comprometen al conjunto de la estrategia crítica, los gestos polémicos son frecuentes también en el resto de los ensayos que forman parte de esa sección⁵. Recordemos además que Masotta recupera políticamente la obra de Arlt⁶ polemizando con los críticos de izquierda que, para apropiársela, la desconocieron en lo que ella tiene de específico (Raúl Larra y Nira Etchenique).

Tan notable como la insistencia con que recurre a la polémica es la lucidez de las reflexiones con que Masotta acompaña, para señalar su alcance retórico y político, esas intervenciones. La falta de un método específico es suplida, en cada ocasión, por las sutilezas de un punto de vista fenomenológico al que no le es extraño lo esencial de los conocimientos que la pragmática puso, un tiempo después, a nuestro alcance. Masotta sabe que el discurso es uno de los modos de la acción, que las formas de interlocución son formas de actuar los hombres unos sobre otros, que la mejor —la más eficaz— perspectiva acerca del sentido es aquella que lo piensa en términos de fuerza. Por eso reconoce, con referencia a Victoria Ocampo, a lo que para ella son en un momento dado los únicos modos de interlocución posibles, que el *grito* y el *rezo* —los discursos del conquistador y del guerrero— niegan la comunicación, porque no le dan al otro el lugar de una subjetividad a persuadir sino que lo reducen a objeto, haciéndolo callar de un golpe o envolviéndolo (cfr. “*Sur* o el antiperonismo colonialista”). Por eso también supone que la *crítica*, no importa que tan dura sea, si se la ejerce con “seriedad”, poniendo en un mismo nivel al que critica con el que es criticado, construyendo las

⁴Cfr. “*Sur* o el antiperonismo colonialista”, “Explicación de *Un dios cotidiano*”, “Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimerchantistas” y “Anotación para un psicoanálisis de Sebrelli”, respectivamente.

⁵Están los dirigidos a sus encuestadores por el uso erróneo o impreciso que hacen del vocabulario crítico (“La literatura y el ‘hombre corriente’”); los dirigidos a Adolfo Prieto por sus juicios adversos sobre la literatura de Borges (“Sobre crítica literaria en la Argentina”) y los dirigidos a Giusti por su definición de la prosa de Ricardo Rojas como poesía (“Ricardo Rojas y el espíritu puro”).

⁶En *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982) y en “Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt” (recogido en el Apéndice del mismo libro).

condiciones necesarias para el diálogo entre ambos, puede ser una manera de rendir tributo (cfr. “Ricardo Rojas y el espíritu puro”).

Seriedad de la crítica: generosidad de la polémica. Sabemos que no basta con decidirse a dialogar con otro y declarar esa decisión para que el diálogo ocurra. El reconocimiento del otro, como otro con el que se polemiza, no es el resultado de una decisión sino de un *trabajo*. En una breve nota sobre los ensayos de Masotta, Jorge Jinkis distingue los momentos en que consiste el trabajo (el arte) de polemizar: “primero descubrir el ‘error’ en el otro, y después, como ese error sólo puede serlo en relación a una teoría, construir la teoría que ese error supone y que muy regularmente es inadvertida para el propio autor”⁷. La polémica, que en los ensayos del joven Masotta sirve a los fines de la crítica ideológica, trae a la luz aquello que se mantenía en lo oscuro (la metáfora óptica es, en este contexto, insoslayable). Hace visibles (legibles) las razones que animan los actos del otro y que se sustraen —voluntaria o involuntariamente— de la escena que ellas montan. Polemizar es mostrarle al otro lo que él, sin saberlo, disimulado tras los velos de la ideología, es: cuáles son sus intereses, cuál es el sentido de sus prácticas. Mostrarle, por ejemplo, a Victoria Ocampo que su pretendida militancia en la verdad, su creencia en los eternos valores del espíritu, en suma: su profesión de fe “espiritualista”, es una manera histórica, determinada por los intereses de su clase, de pensar al mundo y de pensarse en él. Mostrarle a ella y a los colaboradores de *Sur*, por una lectura minuciosa de sus discursos, que el “espiritualismo” es, en una coyuntura precisa (la de la llamada “Revolución Libertadora”), el medio para evadir el análisis histórico y para sustituirlo por una apreciación moral (en lugar de interrogar las condiciones políticas y sociales de su aparición, *Sur* prefiere identificar al peronismo con el “Mal absoluto”), que sus actos, que ellos no vacilan en poner del lado de lo sublime, responden en verdad a la “estructura del comportamiento colonialista” (cfr. “*Sur* o el antiperonismo colonialista”).

⁷“EL psicoanálisis, punto de llegada”, en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1984, pág. 5.

Con mayor o menor penetración, con mayor o menor inteligencia (según quién sea el antagonista: porque no es indiferente al modo en el que se realiza el diálogo que se tenga que poner en cuestión la ingenuidad de Victoria Ocampo, la incapacidad de Juan Carlos Ghiano o la mala fe de Sebreli), el sentido en el que se despliega la polémica en los ensayos literarios del joven Masotta es, en todos los casos, el mismo: darle al otro una imagen de sí, construida a partir de su discurso, en la que él pueda llegar a reconocerse y no imponerle una imagen que él sienta como venida desde fuera; dicho de otro modo: hacerle ver al otro lo que sin saber ha dicho y no dictarle lo que debió decir.

III. Hay autores que se creen que lo son. Como no dudan de que sólo ellos son la causa de sus discursos, suponen que nadie sabe, como lo saben ellos, qué es lo que quisieron decir. Se creen los propietarios de sus palabras y también, lo que es peor, sus mejores administradores.⁸ Hay otros autores en cambio a los que la experiencia de la literatura no les es tan extraña. Ellos saben de la incertidumbre que habita el origen y el fin de cualquier palabra: la propia, la de todos. A esta clase de autores, que buscan hacer de su debilidad la condición de su fuerza, pertenece el joven Masotta. Volvamos aquí a un ensayo del que creíamos haber dicho ya, en otra ocasión, todo lo que nos transmite: “Sobre la crítica literaria en la Argentina”⁹. Como se recordará, este ensayo es la respuesta de Masotta a un cuestionario académico sobre la crítica en nuestro país. Masotta se ve en la posición de tener que reflexionar sobre su práctica, de tener que dar cuenta de sus trabajos sobre Arlt y Viñas. A propósito de ellos, de las razones por las cuales aceptó publicarlos, Masotta dice que los dio a la imprenta porque pensó “que algún lector atento podría encontrar en ellos más de lo que ellos decían, no solamente más de lo que

⁸De esta clase de autores, todos, en algún momento, somos el ejemplo acabado.

⁹En *Conciencia y estructura*, ed.cit.; págs. 170-176. A propósito de este ensayo Cfr. Alberto Giordano: “Los ensayos literarios del joven Masotta (Primer encuentro)”, *supra*.

decían con respecto a Arlt y a Viñas, sino con respecto a quien los escribía”¹⁰. No por casualidad, cuando tiene que referirse a sí mismo en tanto escritor, Masotta recurre a la tercera persona, la “no persona”, la persona impersonal, neutra: “quien los escribía”. Masotta apuesta a favor de lo incierto: quiere que la vida de sus ensayos quede librada a las decisiones de las lecturas por venir. Como sabe que la suya no es la última palabra, la palabra definitiva, espera una lectura sorprendente, que lo lleve al reconocimiento de algo personal, todavía inadvertido. Masotta acepta publicar sus ensayos para saber qué llegarán a decir, qué les hará decir un lector (qué le harán decir a un lector) comprometido con su búsqueda.

No es raro que quien sabe de la esencial impropiedad de los discursos (y de las virtudes de la desautorización) se permita interferir en una polémica sostenida por otros, sin considerar que está faltando a alguna regla de cortesía. Masotta lo hizo en 1967: escribió su demoledora “Anotación para un psicoanálisis de Sebreli”¹¹ en ocasión de un cruce de notas entre éste y Eliseo Verón. Para Sebreli, que recuerda el incidente trece años después, Masotta escribió ese trabajo en un momento de su vida “donde lo intelectual se confunde con lo psicológico, lo general con lo personal”¹²: él —según el folletín alegórico que narra Sebreli— acaba de traicionar a Sartre y al marxismo (encarnados, en la “vida cotidiana”, en la figura del propio Sebreli) para convertirse al estructuralismo de Lévi-Strauss (encarnado en Verón). Hay, como se dice, quien no pierde las mañas: en la “Anotación” Masotta le critica a Sebreli esto que va a repetir más de una década después: que eluda la polémica (cuando finge asumirla), que en lugar de responder a las críticas, de explicar por qué sus análisis sí son marxistas, tanto en la teoría como en el método, se desvíe por la pendiente resentida del reproche. En lugar de volver sobre sí, plegándose al movimiento de la polémica —aunque

¹⁰“Sobre crítica literaria en la Argentina”, ed.cit.; pág. 170.

¹¹Recogida en *Conciencia y estructura*, ed.cit., págs. 196-201.

¹²Juan José Sebreli: “El joven Masotta”, en *Arte Nova*, N° 5, Buenos Aires, abril-mayo de 1980; pág. 23.

sea para terminar anulándolo—, Sebreli salta por sobre los argumentos de Verón (como lo hará después por sobre los de Masotta) para acusarlo de estructuralista: sustituye la respuesta a sus críticas por una impugnación de autor. Verón y Masotta son estructuralistas y el estructuralismo es, como se sabe, la última “trinchera” de la burguesía contra el marxismo¹³, por lo tanto sus críticas (que no importa replicar) no son más que una oposición al marxismo, que Sebreli —heroicamente— representa.

El ensayo de Masotta tampoco es, en verdad, un trabajo de polémica, pero sirve para definir algunas líneas por las que ella podría realizarse. No es cierto, como lo sugiere Sebreli, que Masotta confunda lo general con lo personal: él busca construir, a partir de la diferencia específica de esas instancias, la síntesis que, integrándolas, las supere. Contra el clamor de Sebreli, para acallar sus gritos por la supuesta traición, hay que decir que la “Anotación” es un esbozo de psicoanálisis existencial. Los efectos de la obra sartreana todavía son muy intensos en el discurso de Masotta.

La coartada que encuentra Sebreli para eludir la discusión en el nivel en el que la pone Verón es la urgencia insoslayable de lo “real”: ¿cómo atender a las cuestiones teóricas cuando una “lucha” más real nos convoca? (Como quien dice: hay que bajar las estructuras a la calle). “Sebreli legitima su deshonestidad y su poca seriedad intelectual [impugna al estructuralismo sin conocer siquiera sus rudimentos] mediante lo que él entiende que constituye su praxis política”¹⁴. Pero lo más grave es que Sebreli carece de esa praxis que él reivindica como valor superior: como tantos otros intelectuales de izquierda (es también el caso de Masotta y de Verón), él no milita en ningún grupo o partido. Si el impulso que anima a su ensayo fuese el deseo de anular a Sebreli, de enfrentarlo con su ilegitimidad para que no le quede otra opción que el silencio, Masotta hubiese concluido aquí, con la

¹³La máxima en la que Sebreli funda su falso silogismo, menos crítica que moral -y esto en el peor sentido de la palabra-, fue acuñada por Sartre.

¹⁴“Anotación para un psicoanálisis de Sebreli”, ed.cit.; pág. 198

denuncia de la falta. Pero su horizonte es otro, menos limitado, y hacia él se avanza trascendiendo la mera denuncia. Masotta quiere *comprender* a Sebreli; quiere conocer la “estructura de comportamiento” que subyace a sus prácticas ilegítimas.

Al comienzo y al término del ensayo, Masotta deja en claro que ese trabajo de comprensión quedará para otro momento. Mientras tanto, se ocupa de precisar los núcleos problemáticos alrededor de los cuales deberá realizarse. En primer lugar, la relación entre la teoría y la práctica marxista. Masotta formula el problema de acuerdo con su mayor complejidad —es decir, en la forma más productiva: a la vez que atiende a la advertencia althusseriana de no caer en la “tentación política” (confundir las tomas de posiciones teóricas con las políticas y legitimar las primeras por las segundas), reconoce en ella una advertencia simétrica: “no hay tampoco que caer en la *tentación* teórica de confundir el *análisis marxista* con las *posiciones políticas*, legitimando éstas por aquél”¹⁵. Si todo parece indicar —como lo demuestra Verón— que Sebreli desconoce las exigencias del análisis materialista, Masotta no considera que esa sea razón suficiente para decir, de una vez, que él no es marxista. Masotta no está interesado en oficiar de policía intelectual (ese es trabajo de funcionarios); él quiere comprender. Por eso necesita hacer lugar, en su caracterización, a las diferencias particulares, a los matices. Si se lo quiere definir positivamente (adoptando el punto de vista más generoso y más eficaz), habrá que decir que Sebreli sí es marxista, pero que lo es de una manera “sui generis”. Cuando reconoce que ese “sui generis” es “el fermento, contradictorio a veces, pero otras no, que rige gran parte de la producción intelectual contemporánea”¹⁶; cuando da por sentado que ya no se puede pretender una “pureza” doctrinaria y que no hay marxista que hoy no sea (como lo es Sebreli, pero también Verón y él mismo) “ilegítimo”, Masotta realiza el avance más significativo. De lo particular inmediato (el oportunismo de Sebreli) pasa a lo general (qué significa hoy ser marxista), por la mediación de los conceptos de “práctica teórica”

¹⁵Idem; pág. 199

¹⁶Idem.

y de “práctica política”, por el reconocimiento de sus diferencias irreductibles. Queda todavía por delante el regreso a lo particular, pero ya no como dato inmediato sino como construcción teórica (la “estructura básica del comportamiento sebreliano”). Sobre el final del ensayo, Masotta propone una dirección a seguir: si en lugar de “curarse” de esa ilegitimidad por un control teórico Sebreli elige sumirse, en todos los niveles de su acción, en ella, es porque él encuentra, en la figura sartreana del “bastardo” un “esquema consciente de valores positivos”¹⁷.

Sería demasiado pedirle a Sebreli que acepte esta caracterización, que se reconozca en la imagen que le propone Masotta. ¿Cómo habríamos de pedirle algo que no es seguro que él deba hacer? Lo que nos parece inexcusable es que clausure el movimiento crítico que la “Anotación” ha abierto, un movimiento que, si atraviesa su intimidad, también la desborda, porque él nos propone reformular “la pregunta más profunda” (Maurice Blanchot), la que interroga al presente.

Es raro que quien se dice un discípulo de Sartre deje pasar la ocasión, cuando otro se la ofrece, de buscarse a sí mismo, de descubrir su subjetividad allí donde ella participa de una “totalización en marcha”. Más raro aún es que quien tiene a lo político como valor superior se prive —y nos priva— de un espectáculo inapreciable: la polémica, acaso el único capaz de asegurar la vida de la polis.

Posdata.

La sensación de anacronismo que deja este ensayo al término de su lectura nos persuade de la conveniencia de una aclaración: no nos identificamos con el sentido de los proyectos del joven Masotta (la crítica ideológica, el psicoanálisis existencial; en síntesis: la búsqueda de la “mediación”), sino que somos sensibles a la intensidad de las fuerzas que los animan. Como dijimos en otra ocasión: “la actualidad del joven Masotta es, para nosotros,

¹⁷Idem; pág. 200.

innegable. No porque lo encontremos semejante a lo que somos, a lo que son hoy los críticos literarios, sino porque él representa lo que hoy queremos ser; porque su escritura obedece a las fuerzas que queremos den pulso a nuestros ensayos: las que movilizan la pasión —necesariamente crítica, inevitablemente polémica— de pensar”.¹⁸

¹⁸En “Los ensayos literarios del joven Masotta (Primer encuentro)”, art.cit.

APENDICES

Del ensayo*

...permítaseme sugerir —y es una idea que tomo en préstamo de Roland Barthes— que si me siento a escribir el relato de todas las veces que he “levantado la cabeza” provocado por la lectura, eso es un ensayo. Y esto transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas: no tanto en el sentido de “los libros en mi vida”, sino más bien en el de los libros que han apartado al ensayista de “su” vida: que lo han hecho escribir, derramar sus lecturas sobre el mundo...
Eduardo Grüner

Del ensayo como único modo de dialogar con la literatura.

La afirmación —me apresuro a reconocerlo— puede parecer excesiva. Prefiero, de todos modos, no reducir su énfasis y ensayar algunos argumentos en los que pueda soportarse.

El ensayo (denominado “literario” —sólo a él voy a referirme—) como diálogo con la literatura. “Diálogo” debe tomarse aquí en un sentido próximo al de la “conversación” heideggeriana (que se diferencia de la mera “charla” tanto como se diferencia el ensayo de la “causerie”), es decir, al de una interpelación que se

*Publicado en revista *Paradoxa* . N°2. Rosario.1987

realiza no desde fuera, al amparo de un exterior en el que encuentra reposo quien interpela (misericordia de los metalenguajes), sino en el interior del campo interpelado, comportándose “según su modo”. La búsqueda del ensayo, en la que el diálogo se instituye, “acompaña” al movimiento de la literatura, lo duplica, y encuentra en esa estrategia mimética la ocasión de dar testimonio de lo que está en juego —parafraseo a Blanchot— por el hecho de que una palabra como la literaria se enuncie.

¿Qué se ensaya en un ensayo? ¿Cuál es la forma que adopta esa interpelación que es, ella misma, literatura? Un sintagma hoy ya cristalizado, “ensayo de lectura”, anticipa la respuesta. El ensayo, como diálogo, es un ensayo de lectura. Que una lectura se ensaye no significa que sus efectos sean provisorios, que sean sólo gérmenes, esbozos, que podrían (deberían) ser retomados, ampliados, en un trabajo de mayor aliento (una monografía, un tratado), él sí definitivo¹. El concepto de lectura *definitiva* no corresponde —parafraseo a Borges— sino a la religión o al cansancio, nunca a la búsqueda del ensayo, a la búsqueda de la literatura, que recommienza incesantemente, que no tiene más límites que el infinito. Dicho de otro modo: si un ensayo de lectura es provisorio, ese no es el acabamiento, esa falta de conclusión, no es accesoria sino esencial: la lectura es, por definición, provisoria: lo que en una lectura se cierra, en otra, capaz de inventar lo que aquella entredice, se reabre.

Sin otro propósito que la falta de alguno, por el solo placer que esa práctica le proporciona, Poe escribe en los márgenes de los libros o —si la extensión de las notas lo requiere— en tiras de papel que pega entre sus hojas “pensamientos” que la lectura le sugiere. Esas “descargas” parecen no estar destinadas, en un comienzo, más que a quien las escribe. En las anotaciones margi-

¹La consideración del ensayo como resultado provisorio de un trabajo a proseguir es tan corriente como autorizada. Sirva de testimonio este fragmento del artículo “Ensayo” del *Diccionario de literatura española* (Madrid, Revista de Occidente, 1953): “El ensayo tiene una aplicación insustituible como instrumento intelectual de urgencia para anticipar verdades cuya formulación rigurosamente científica no es posible de momento, por razones personales o históricas; con fines de orientación e incitación, para señalar un tema que podrá ser explotado en detalle por otros”.

nales, dice Poe, “nos hablamos a nosotros mismos”; de allí la audacia y la soltura que las caracteriza. En algún momento, sin embargo, Poe decide “trasladar” a otros lectores esos pensamientos escritos. Los agrupa, probablemente los reescribe, suprime algunos, agrega otros y los publica con el título de *Marginalia*. Se ha dicho que Poe publicó esas notas por interés económico, por el dinero que cada página de la colección podía redituárle. Se pueden conjeturar otros intereses. Pero lo cierto es que encontramos en este episodio un deslizamiento propio del ensayista, deslizamiento respecto del lector que él mismo es, que Barthes, en las últimas páginas de *Crítica y verdad*, ha sabido caracterizar. El ensayista (Barthes habla del “crítico”, pero lo piensa como ensayista) no sólo lee sino que, además, escribe su lectura, la publica (la hace pública), la “derrama” sobre el mundo. “Habla” con sus palabras lo leído, lo reduplica por su escritura, y su deseo ya no es el de la obra, el de “querer ser la obra”, sino el de su propio lenguaje. Del leer al escribir se juega, entonces, un deslizamiento “amoroso” por el que el ensayista, devolviendo “la obra al deseo de la escritura, del cual había salido”, logra transmitir cierta verdad de la literatura, de la que el término “pasión” da la medida.

Del ensayo se han señalado siempre la heterogeneidad de sus materiales y de sus procedimientos, la dificultad para clasificarlo o definirlo. Es conocida la alegoría por la que Jaime Rest lo llamó “cuarto en el recoveco”. Lo que aquí denomino “ensayo” no es ajeno a esas determinaciones empíricas, pero no se reduce a ellas. Así como la brevedad de un texto, su tono conversado, cierta displicencia teórica, no nos garantizan que en él se ensaye una lectura, es posible localizarla en los márgenes de una monografía o en la totalidad de un texto que la tradición redujo a doctrina. En todos los casos, la determinación de un texto como ensayo depende de un ensayo de lectura que lo lea como tal. Se ha dicho que “no hay meta-lectura de la lectura”. Repito la fórmula: no hay meta-ensayo del ensayo.

Dije antes que me referiré exclusivamente al ensayo literario. Una aclaración más: “literario” no debe ser tomado aquí en un sentido puramente temático. Tal como la entiendo, la “literariedad” de un ensayo depende no tanto de su tema como de que en

él se realice la puesta en acto de una legalidad propia de la literatura, de un modo de “conocer” literario. Los ensayos borkeanos de tema filosófico o teológico, *La cámara lúcida* de Barthes, por ejemplo, serán considerados desde esta perspectiva.

En lo que sigue, un conjunto de notas de lectura destinadas menos a ceñir los caracteres del ensayo, sus generalidades, que a mostrar ciertos lugares desde donde proseguir su búsqueda.

I

*La respuesta auténtica siempre es la vida de
la pregunta.
Maurice Blanchot*

En el corazón de un ensayo sobre la novela, Blanchot reflexiona: “Estas anotaciones no pretenden resolver ningún problema. Plantean, por el contrario, toda suerte de ellos y muy difíciles”. El ensayo al que me refiero, “La novela, obra de mala fe”, tiene el rigor y la complejidad acostumbrados en Blanchot, y esa reflexión central, situada, como una señal, en su centro, dice aquello mismo que el discurrir del texto muestra: que la búsqueda del ensayo no concluye con el encuentro de una solución que, retroactivamente, ponga fin a los problemas planteados, una respuesta (supuesta verdadera) que cierre la marcha abierta por la pregunta, sino que, por el contrario, esa búsqueda es de una singularidad tal que en ella “encontrar significa mostrar huellas y no inventar pruebas”, no develar un sentido sino, multiplicando las vías, invitar a la develación.

Blanchot parte, en este caso, de los puntos de vista que Jean Pouillon, en *Temps et roman*, sostiene sobre la novela. Retoma el recorrido de Pouillon a partir de sus lagunas, sus paradojas, los obstáculos que no ha podido sortear y con los que, por general, se enfrentó sin saberlo. Su estrategia, sin embargo, no es crítica.

Blanchot no descalifica la marcha de Pouillon, por ingenua o equívoca que ella sea, sino que, por el contrario, la prosigue, desviándola, para recomenzar allí una vez más (pero también, en algún sentido, por primera vez, por única vez) la marcha “propia”.

Para Pouillon —según la reseña que de su libro hace Blanchot— la novela pone (debe poner) en escena los diferentes modos que los hombres tienen de conocerse a sí mismos y de conocer a los otros, de tomar conciencia de sí mismos y de los otros; su única finalidad es restituir, aplicándolos, esos modos de conocer. Blanchot reafirma, a su vez, lo esencial del vínculo novela-conocimiento, pero lo somete a un desplazamiento sutil. Mientras que Pouillon apoya su estudio en los desarrollos de disciplinas que, desde fuera de la literatura, se han ocupado del conocimiento, Blanchot busca especificar un modo literario de conocer, que no se reduzca a la “toma de conciencia” sino que, tal vez, la exceda. Se trata, para Blanchot, de prestar atención a la “transformación radical” que en la palabra literaria se opera, de no desconocer que el lenguaje de la novela, de la literatura, no es el de las disciplinas (lenguaje que supone *representar* seres reales) sino el de la *ficción* (lenguaje que *presenta* seres imaginarios, seres ausentes, que los presenta en su ausencia y como ausentes). La búsqueda se abre, entonces, a la interrogación por las condiciones de posibilidad de la ficción y del acto de imaginar. Blanchot se pregunta “qué es una ficción, cómo es posible y qué actitudes supone en quienes participan en ella, creándola al escribir o produciéndola leyendo”, y al ensayar una respuesta entredice nuevas preguntas, dirigidas a un lector por venir, de un orden de razones también nuevo. ¿En qué sentido la novela capta —según lo dice Blanchot— “el sentido del mundo humano en su conjunto”? ¿Cuál es “el sentido de lo que es más verdadero” que hace su aparición “en el elemento vacío de la ficción”?

Ensayar una lectura (es esta la lección de Blanchot, lección de ensayista que ha sabido sostener a través de toda su obra) es constituir a lo leído en una interrogación dándole una respuesta *auténtica*, es decir, una respuesta que a la vez que la constituye es capaz de cerrarse sobre esa interrogación “pero para preservarla, conservándola”.

...existe ahí una laguna que se nos invita no a
reparar bien o mal, sino, por el contrario, a
respetar.

Marthe Robert

“No interpretaré esta historia”. Así comienza Walter Benjamin, luego de transcribir un fragmento de “Construyendo la muralla china”, uno de sus ensayos sobre Kafka. Negarse a interpretar ese relato significa para Benjamin negarse a someter su lectura al juego monótono de correspondencias que la exégesis alegórica impone; negarse a duplicar (es decir, a desconocer) la letra del texto leído por su remisión masiva a un “más allá”, a un sentido segundo que sería su verdad. Se sabe: la hermeneútica “judío-realista” (Benjamin lee polemizando con ella) reduce los relatos kafkianos a parábolas, parábolas edificantes que, como las bíblicas, serían los artificios didácticos de una supuesta doctrina. “K. es al tribunal lo que el Hombre es...” El recurso es conocido por todos. Basta con multiplicar esas proporciones primeras para “agotar” el sentido de los relatos. Los detalles, abundantes, que ni siquiera la tradición más clásica dejó de notar en los textos de Kafka, son dejados de lado por su irreductibilidad al esquema parabólico. En *El proceso*, por ejemplo, ¿qué puede decirnos de ese saber doctrinario que el relato supuestamente ejemplifica la membrana que une los dedos de la mano de la criada del abogado?

Las lecturas que se han ensayado de los textos de Kafka (pienso en Walter Benjamin, desde luego, pero también en Marthe Robert, en Beda Allemann y en Jacques Derrida, entre otros²),

²Walter Benjamin: “Franz Kafka” (en *Angelus Novus*), “Una carta sobre Kafka” y “Construyendo la muralla china” (en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*), Marthe Robert: el capítulo sobre las alusiones de su *Kafka*, Beda Allemann: “Kafka: sobre las parábolas” (en *Literatura y reflexión I*) y Jacques Derrida: “Kafka: Ante la ley” (en *La filosofía como institución*). En todos los casos, aunque desde perspectivas diferenciadas (lo que mantiene al conjunto en un estado de reunión y, a la vez, de dispersión), los ensayos centran su búsqueda en el modo en que se pone en escena en los relatos de Kafka el conflicto irresoluble entre la generalidad (la Ley, las grandes metas, las parábolas) y la singularidad (*un* hombre, las fatigas de la vida diaria).

lecturas que, sin desconocerla, desbordan la exégesis clásica, han sabido detenerse en lo inquietante de esos detalles irreductibles, de esas “singularidades sumamente precisas”, para valorarlos como el lugar en donde se opera “un pequeño desplazamiento de acento” respecto del funcionamiento clásico de las parábolas. Para que esos detalles fuesen notados en lo que tienen de valioso, los lectores de Kafka debieron, en primer lugar, suspender el afán de explicación, de comprensión, y ensayar vías inéditas para la lectura.

Recuerdo la marcha de esos ensayos: se parte del reconocimiento de la semejanza estructural entre los relatos de Kafka y las parábolas (se parte del límite que las hermenéuticas se han impuesto) pero se hace notar de inmediato que esos relatos son, a la vez, algo más y algo menos que parábolas, porque si, como en las parábolas, el texto “sensible” parece aludir a otro, “inteligible”, ese texto “inteligible” aludido insiste, sin embargo, en sustraerse a cualquier determinación. Aquello a lo que los relatos kafkianos aluden elude el reconocimiento. Nos decimos: “hay aquí *algo más, otra cosa*”, pero su identidad se nos escapa, no sabemos cómo nombrarlo, cómo circunscribirlo. Según la técnica deceptiva que define a la literatura moderna, los relatos kafkianos —para quienes han sabido leerlos— invitan a la exégesis alegórica pero para mantenerla en un aplazamiento indefinido. Parábolas equívocas (si se me permite el oxímoron), fracasan en la transmisión, en la ilustración de la doctrina que las sostiene. Parábolas sin doctrina, “sólo-parábolas” inaplicables en la vida diaria, incapaces de librarnos de sus fatigas, son, a la vez, la señal de la posibilidad y de la imposibilidad de la trascendencia. Son (para servirme también aquí de Blanchot) *improbables*.

Parábolas de las que la doctrina falta; símbolos que revelan ningún enigma: se trata —una vez más— de enunciados paradójicos, y sostener esas paradojas —tarea de ensayista— es el único modo de testimoniar, de “respetar”, lo singular de la experiencia kafkiana.

Lo dicho: la doctrina de la que los relatos de Kafka son ilustración falta, pero su faltar es estructurante: la falta de doctrina, la imposibilidad de un habla parabólica capaz de trans-

mitirnos la Verdad deviene en Kafka la posibilidad de la literatura, de una palabra inquietante que se enmascara con los signos de la tradición para anunciar su ruina. *El proceso*, *El castillo*, “Ante la ley” descomponen el orden de las parábolas instalando en su clausura un juego suplementario de faltas y excedentes. La doctrina se lee, como faltante, en los detalles que exceden la interpretación alegórica: en los “inesperados personajes”, en el “insólito colorido”. Allí donde fracasa la hermenéutica, donde muestra su imposibilidad de dar cuenta de esos detalles, allí un ensayo de lectura se hace posible.

El exégeta, el hermeneuta, compulsado a interpretar, lo hace según los dictados de la Tradición. Su lugar es cómodo (lo que dice está garantizado desde siempre) pero, por eso mismo, improductivo: para él Kafka no es más que otro capítulo en la historia de la literatura mística. El ensayista, en cambio, se sitúa en un lugar polémico respecto de la tradición, y la incomodidad de su vínculo con ella favorece la emergencia, en su lectura, de lo nuevo: en el fracaso de la mística Benjamin lee a la literatura kafkiana como profética.

II

He trabajado al azar de mi biblioteca.
Jorge Luis Borges

Dispuesto a examinar los argumentos que niegan o validan la eternidad del infierno³, Borges parte de la lectura de un artículo del *Diccionario enciclopédico hispano americano*. Según Borges mismo lo aclara, el artículo se muestra útil para el discurrir del ensayo no por la riqueza o el rigor de la información que ofrece, sino “por la perplejidad que se le entrevé”, es decir, por los pre-

³En “La duración del infierno”.

supuestos entredichos en sus pobres enunciados. Se trata de reconocer en el gesto borgeano un modo de operar propio del ensayista que lo diferencia radicalmente del lector profesional, sometido siempre a los imperativos del método. Mientras que éste, el especialista, predetermina un fin para su trabajo y, en función de ese fin determinado, se provee de medios específicos que le permitan alcanzarlo, el ensayista, lector-"bricoleur", trabaja con aquellos medios que están al alcance de su mano y la cuestión de la utilidad desplaza, en su lectura, a la de la especificidad. Para el especialista la pertinencia y la homogeneidad de los medios funcionan como un resguardo contra los golpes del azar. El ensayista, en cambio, por la heterogeneidad misma de sus recursos, está siempre, de un modo u otro, en una relación de intimidad con el azar, relación constitutiva de la lectura que busca, por su práctica, no ocultar sino afirmar. Se trata, en todo caso, para él, de saber poner al azar del propio lado (Eduardo Grüner).

Considero ahora otro ensayo de Borges en el que el recurso a materiales heterogéneos es, en sentido estricto, espectacular. Me refiero a "Elementos de preceptiva", publicado en el N°7 de *Sur* (abril de 1933) y no recogido luego en volumen. El objetivo manifiesto del ensayo es, por medio del examen "moroso" de cinco ejemplos, determinar lo que la literatura, "fundamentalmente", es. Problema clásico, ciertamente, al que Borges intenta dar una solución "vanguardista": lo específicamente literario residiría en los efectos de cambio, de "singularización", que los procedimientos literarios producen. Beatriz Sarlo⁴, reflexionando sobre éste y otros ensayos borgeanos de la misma época, ha señalado semejanzas notables entre la estética que Borges parecía sostener por entonces y la de la primera época del formalismo ruso, en especial la de Victor Shklovski. Respetuosas de lo que Borges dice en ese ensayo, las conclusiones a las que Sarlo arriba son, según lo entiendo, incontestables. Creo que es posible sumar a ellas una consideración complementaria que atienda no sólo a lo que el ensayo dice sino también a lo que, por su estrategia de lectura, muestra.

⁴"Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", en *Punto de vista*, N°16, Bs.As, noviembre de 1982.

Recuerdo la naturaleza de los cinco ejemplos de que se vale Borges para sostener su definición de literatura: “el exordio de una chabacana milonga” oída en un almacén de campaña y que repite de memoria, seguro de no equivocarse; dos renglones del tango “Villa Crespo”; un verso del *Paradise Lost*; una estrofa de Cummings, traducida del inglés por el mismo Borges y una inscripción callejera. Lo dicho antes: tan heterogénea colección de materiales, en la que se mezclan lo “barato” con lo venerable, es espectacular. Propongo entonces que nos detengamos en el montaje de ese espectáculo. Tres son los elementos que intervienen: *argumentación polémica, valoración del detalle, intrusión de la subjetividad*. Se trata de tres elementos característicos (si es que en estos términos puede hablarse) de un ensayo de lectura. Según lo entiendo, el interés de Borges en estos “Elementos de preceptiva” es menos afirmar el procedimiento como valor (la indiferenciación, por lo tanto, entre los versos de una “destartalada” milonga y los de Milton) que polemizar enfáticamente con la concepción expresivista de la literatura (recuérdese la remisión irónica “al ascendente y rápido Spitzer” del comienzo del ensayo). Quiero decir que el acento está puesto menos en el contenido de los argumentos (la reducción de lo literario a lo técnico) que en su escandalosa eficacia polémica. Si pasados los años (¿quién es formalista hoy?) este ensayo se sostiene, ello se debe, sin duda, al saber que nos transmite acerca del lazo argumentación-polémica-lectura. Con respecto a la valoración del detalle (un exordio, dos renglones, un verso, una estrofa) me contento, por el momento, con dejarla consignada. Volveré luego, con detenimiento, sobre esto. También habré de examinar, más adelante, en forma pormenorizada, la relación que en el ensayo se trama entre el saber y la subjetividad. Me limito ahora a subrayar que los ejemplos citados por Borges están, de un modo u otro, íntimamente relacionados con él (proviene de la propia memoria o de traducciones también propias) y que son examinados de acuerdo a los efectos que han producido en él.

Opuse antes, transponiendo una distinción levistraussiana, el ensayista, como lector-“bricoleur”, al especialista, lector profesional. El modo diverso en que cada uno de ellos se vale de las

citas y las referencias confirma la distinción. Para el especialista las citas y la referencias son fundamentales, es decir, funcionan como fundamentos: lugares inmóviles, por incuestionados, que sostienen el supuesto movimiento de su lectura. Citas de autoridad, en las que el especialista se autoriza (sin esa autorización nada se atrevería a decir), delimitan, incluso antes de que se inicie, el recorrido de la lectura. Todo posible desborde (“lo que se lea...”) es, quiere ser, obturado por lo escolar de esas remisiones. Para el ensayista, en cambio, citar es escribir. Lo ya dicho es menos una coartada que un pretexto para su decir. Cualquier ensayo de Borges vale aquí como ejemplo: la puesta en escena de las referencias, el modo dramático en que se las hace jugar (el “saludo al paso” barthesiano), testimonia que para el ensayista lo esencial es siempre, por sobre lo tratado, el movimiento de la escritura, movimiento que quiere que nada, ningún fundamento, quede en su lugar.

(“Determinada por su indeterminación” (Maurice Blanchot), la búsqueda del ensayo es errática. El ensayista se encuentra siempre, para decirlo de algún modo, dispuesto a los juegos del azar, y en su búsqueda suele encontrar aquello que no buscaba o, lo que es lo mismo, aquello que buscaba (que se buscaba) sin saber.

¿Qué ocurre cuando el ensayo se intersecta con las teorías, cuando se liga con saberes a los que se les supone un alto valor explicativo? Si la fuerza del ensayo es la dominante, la consistencia de esos saberes se descompone. La lectura deja ver (produce) grietas en las que se anuncia el inminente derrumbe del edificio teórico. Si, por el contrario, es la fuerza teórica la que domina, la búsqueda del ensayo se desvía de su errar: se orienta, adquiere sentido. Desprovisto de esa “distracción” esencial que hace posible el acontecimiento de la lectura, el ensayista se transforma en un profesional del reconocimiento: cada vez que se detiene sobre una obra lo hace sólo para glorificar algún modelo. Los resultados de esa práctica son conocidos: el *Museo de la Novela de la eterna* deviene pretexto para la exposición de alguna teoría de la escritura o de la producción textual; los relatos de Felisberto Hernández, ejemplos de un familiar, ya nada inquietante, efecto de “siniestro”).

III

...una coordinación de palabras (otra cosa no
son las filosofías)...
Jorge Luis Borges

El ensayista, lector impertinente.

El especialista (para insistir en una oposición que no está exenta de devenir obstáculo) lee y escribe en el interior de una región del conocimiento que cierto principio de pertinencia viene a delimitar. “En *este* campo se opera de *este* modo, con *estos* objetos, y según *este* método”. El cumplimiento de ese imperativo disciplinario garantiza al especialista la unidad de su recorrido, recorrido que garantiza, a su vez, la unidad de la disciplina que lo acoge.

El ensayista, según el alcance que el término ha tomado en mi discurso, pone en cuestión, por su práctica, “la solidaridad de las antiguas disciplinas”. Opuesta al trabajo interdisciplinario, que multiplica las pertinencias (las disciplinas) para el abordaje de un objeto cierto, su búsqueda transmite a las disciplinas que atraviesa la incertidumbre de su objeto imposible. *Transdisciplinaria*, la búsqueda del ensayo opera una *literaturización* del saber.

Aunque su desconocimiento del hebreo es —según lo declara— casi total, Borges ensaya “Una vindicación de la cábala”. La exigencia de atenerse a versiones de segunda mano no va, sin embargo, en desmedro de su tarea, pues ella apunta a vindicar no la doctrina cabalística, “sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen”. Desplazamiento esencial: Borges se detiene en aquello que, desde la doctrina, es visto como accesorio: en los *valores literarios* de la cábala. Esa detención en los procedimientos, en la que la literatura se afirma, funciona como un disparador para el exámen (y, de algún modo, el establecimiento de una tipología) de las relaciones entre la escritura y el azar. La lectura en “bouestrophedon”, la sustitución de una letra

por otra y el valor numérico de las letras como pretexto para la relectura de Tennyson, Verlaine, Valéry o De Quincey. En ese mismo ensayo, llevado (por el azar de su biblioteca: la encabezan una cita de Bacon y otra de John Donne) a una reflexión sobre la Trinidad, Borges se dirige hacia la elucidación de los fines persuasivos de esa “sociedad”, hacia el reconocimiento de sus funciones retóricas. Aunque impensable e intelectualmente monstruosa, la Trinidad aparece como necesaria para la “propaganda” (en otro ensayo Borges recuerda, no sin ironía, la genealogía católica de este término) de la doctrina. Como al pasar, en una acotación al margen, Borges se permite, incluso, subrayar, a propósito de las figuras que componen la Trinidad, “su culpable condición de meras metáforas”. En “La duración del Infierno”, ese “otro ensayo” de Borges al que recién hice referencia, encuentro gestos equivalentes en impertinencia. El “objetivo” del ensayo es, en este caso, examinar los argumentos que sostienen o invalidan la eternidad del infierno. “Argumentos”: es el término que Borges utiliza y que introduce, desde el comienzo, una de las fuerzas que atraviesan el ensayo: el desborde de la teología por la retórica. En la descalificación, por “inverosímiles”, de los argumentos que afirman la eternidad del infierno creo ver a esa fuerza ya como dominante. De las tres “razones elaboradas por la humanidad a favor de la eternidad del infierno”, la primera, “de orden policial”, no merece siquiera el esfuerzo de una refutación. La segunda, que por probar tanto es prueba de nada, se sostiene únicamente, según la explicación de Borges, en el uso equívoco que se hace del término “infinito”. “Es la pluralidad de sentidos de la voz *infinito*”—leo en el ensayo— la que fundamenta el “engaño” de esta “frivolidad escolástica”. El tercer argumento merece de Borges una consideración especial no porque su virtud sea lógica (menos aún teológica) sino porque ella “es enteramente dramática”. Del mismo modo, los dos argumentos que invalidan la eternidad del infierno son apreciados por “hermosos”. Virtud dramática y hermosura: el discurso de la Teología es conmovido por un desplazamiento de valores: se trata de la intrusión violenta, impertinente, de adjetivos, de valoraciones, que le son ex-

traños⁵. Recuerdo —también yo “como al pasar”— que el examen de los argumentos se encuentra enmarcado por una serie de referencias, entre las que prevalecen las literarias (Dante, Quevedo, Torres Villaroel), al comienzo, y por la comunicación de un sueño (también una ficción) al final.

En el Epílogo a *Otras inquisiciones* Borges declara su tendencia a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”. Baste el extenso párrafo anterior para testimoniar lo que a las “ideas religiosas” se refiere. Agrego ahora unas notas de lectura motivadas por “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”, para dar cuenta de lo que corresponde a las “ideas filosóficas”. El procedimiento que gobierna la construcción de este ensayo es el corriente en Borges: el enhebrado de referencias a partir de un tema, la exposición, en este caso, de las refutaciones de la paradoja de Aquiles atribuida a Zenón de Elea. Borges recuerda, en primer lugar, la refutación de Stuart Mill, que implica a las de Aritóteles y Hobbes, y luego la de Bergson. Ninguna de las dos habría refutado efectivamente —según sus demostraciones— la paradoja. Toca entonces el turno al examen de la refutación formulada por Russell, autor de “libros de una lucidez inhumana, insatisfactorios e intensos”. Se trata de la “única refutación” conocida por Borges, “la única —dice— de inspiración condigna del original, virtud que la estética de la inteligencia está reclamando”. Un nuevo espacio queda instituido, y si en él “la estética de la inteligencia” desplaza a la filosofía, se entiende bien por qué los libros de un autor, aunque insatisfactorios, pueden ser valorados en lo que tienen de intensos. Creo que lo fundamental del ensayo (fundamental para la dirección en la que intento leerlo) se encuentra ya en la elección del tema. ¿Por qué tomar de la monumental enciclopedia filosófica este pequeño artículo? ¿Por qué dedicarle un ensayo, incluso más de uno (la paradoja de

⁵El goce de la relectura, si no la necesidad (no dejo de reconocer aquí un gesto borgeano), me lleva a mencionar un ejemplo más: en “El tiempo y J.W. Dunne”, lo “espléndido” de una tesis (no su consistencia lógica) hace que las falacias cometidas por Dunne en el desarrollo de las argumentaciones sean consideradas por Borges como baladías.

Aquiles es también el tema de “Avatares de la tortuga”? Desde luego que por su valor literario (y no puedo aquí dejar de recordar que en otro ensayo Borges lee a esta paradoja como uno de los precursores de Kafka). “Las reiteradas visitas del misterio que esa perduración postula, las finas ignorancias a que fue invitada por ella la humanidad —afirma Borges a propósito de la paradoja— son generosidades que no podemos no agradecerle”. Visita del misterio, invitación a la ignorancia (en “Avatares de la Tortuga” se habla de “intersticios de sinrazón”): ¿no es esto acaso lo que llamo literaturización del saber, o, para decirlo de otro modo, *su puesta en incertidumbre por el acontecimiento de la literatura*? La paradoja de Aquiles y la Tortuga pone en juego la palabra *infinito*, palabra “que una vez consentida en el pensamiento —dice Borges—, estalla y lo mata”. Tal vez es en esta afirmación del infinito en donde se establece un lazo esencial entre la paradoja y la literatura, si la verdad de su experiencia (la de la literatura) está, como lo quiere Blanchot, “en el error del infinito”. Como en la paradoja de Zenón, la literatura introduce en lo limitado una apertura a lo infinito, y la extrañeza de que, aunque más veloz, Aquiles no pueda ya, no pueda nunca, alcanzar a la Tortuga no es diferente a la que la ficción instala en nuestras certidumbres. Borges cierra el examen de las refutaciones formulando una opinión propia: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja”. Se trata de una opinión —advierte Borges— que puede parecer al lector “impertinente y trivial”. El lector borgeano sabe que, en efecto, lo es. “Impertinente”, porque excede la pertinencia que el discurso filosófico impone. “Trivial”, porque es esa la posición en la que el escritor se sitúa “con respecto a la pureza de las doctrinas (*trivialis* es el atributo etimológico de la prostituta que aguarda en la intersección de tres vías)”. Barthes con Borges: se trata —lo recuerdo— de hacer jugar al azar del propio lado⁶.

⁶A propósito de Barthes: es desde el tópico de la impertinencia que deben examinarse las relaciones de su discurso con el de los saberes contemporáneos

Literaturización del saber. Su puesta en incertidumbre por el acontecimiento de la literatura. Arriesgo una fórmula más: *por el ensayo el saber se somete a la prueba de la literatura*, prueba que no lo destruye sino que lo desplaza (“su nuevo lugar —dice Barthes, a propósito de Bataille— es el de una *ficción*”). La intrusión de valores (lo inverosímil, lo espléndido, lo hermoso) provoca la aparición de aquello que las disciplinas, para constituirse en disciplinas, deben enmascarar: su ser de lenguaje, su “culpable condición” de “ficciones interpretativas”. Por el ensayo las filosofías se muestran como coordinaciones de palabras (los *Parerga und Paralipomena* de Schopenhauer, como uno de “los más agradables libros de ensayos de la literatura alemana”), la teología, con sus monstruosas invenciones (la Trinidad, el infierno), como una especie del género fantástico.

IV

*Invalidada sea la estética de las obras; quede
la de sus diversos momentos.
Jorge Luis Borges*

*Un detalle arrastra toda mi lectura.
Roland Barthes*

El ensayo, lectura del detalle.

Un axioma equívoco: “todos los acusados son hermosos”; una membrana siniestra, que sin embargo enorgullece a la dueña de la mano: estos detalles mínimos, *casi* sin sentido, y no las

(lingüística, psicoanálisis, marxismo y —desde luego— teorías literarias). Se trata, en lo general, de relaciones de apropiación y transposición: una estrategia de robo y desvío que se vale de las teorías como de “una reserva de imágenes particulares, de ficciones de idea.”

Barthes con Borges: habría que ensayar una evaluación de las semejanzas entre la “estética de la inteligencia” que Borges reivindica y el “discurso estético” (“residuo y suplemento” de los otros discursos) que Barthes se atribuye.

generalidades de un diagrama alegórico, constituyen, para quienes han sabido leerlos, lo específico de los relatos de Kafka. Del mismo modo, según la argumentación que construye Barthes en su lectura, la enumeración morosa de los manjares que consumen los libertinos entre orgía y orgía (“sopa con caldo de 24 gorriñitos en arroz y azafrán, torta cuyas albóndigas son de carne de paloma molida y cubierta con fondos de alcachofas, huevos en jugo, compota al ámbar”) es, en las obras de Sade, “la señal misma de lo novelesco”. El proyecto borgeano de una lectura “inocente” de la *Divina Comedia*, que no se interese por lo “universal” del poema, menos aún por lo que tiene de “sublime o grandioso”, sino que sepa valorar “la invención de rasgos preciosos”, que reconozca en esos “pormenores” lo que la *Comedia* tiene de más “deleitable”; ese proyecto de lectura, que Borges consuma en sus *Nueve ensayos dantescos*, se orienta también en esa dirección⁷.

El ensayo como lectura del detalle. Contra la evidencia de la obra, la de su completud, la de su unidad, el ensayista afirma el valor del detalle. Un detalle aislado, un detalle que en la lectura se aísla, puede valer para el ensayista —y no sólo como ejemplo— por toda una obra. Más aún: puede valer por toda una literatura, por toda la literatura. Recuerdo, en este sentido, un ensayo de Borges que ya me prestó sus servicios: “Elementos de preceptiva”. Un exordio, dos renglones, un verso y una estrofa alcanzan para que Borges ciña (de un *cierto* modo) lo esencial de la literatura. En uno de sus más bellos ensayos, “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, Barthes radicaliza el gesto. La ocurrencia singular de un adjetivo, de sólo un adjetivo, es, en este caso, el detalle que soporta la especificación de la literatura. Transcribo un fragmento de ese ensayo: “En su prefacio, Chateaubriand nos habla de su confesor, el abate Séguin, quien le ordenó como penitencia escribir la *Vida de Rancé*. El abate Séguin tenía un gato amarillo. Tal vez este gato

⁷Dos ejemplos más (entre tantos otros que se podrían citar) de Borges: en “Modos de G. K. Chesterton”, la mención de algunos títulos que sobresalen por su “economía verbal” es testimonio suficiente de la “virtudes retóricas” de ese autor; en “Notas sobre el Quijote”, el examen de una frase, la última de la novela, basta para descalificar a los panegiristas de Cervantes, que glorifican su obra a base de desconocerla.

represente toda la literatura: pues si la notación reenvía sin duda a la idea de que un gato amarillo es un gato desgraciado, miserable, y por lo tanto encontrado y agregado a otros detalles de la vida del abate que testimonian su bondad y su pobreza, este amarillo es tan simplemente amarillo que no conduce solamente un sentido sublime, intelectual, sino que permanece persistentemente en el nivel de los colores (oponiéndose, por ejemplo, al *negro* de la vieja sirvienta, o al del crucifijo): decir un *gato amarillo* y no un *gato miserable* es de alguna manera el acto que separa al escritor del escribiente, no porque el amarillo “produce una imagen” sino porque da un golpe de encantamiento al sentido intencional, retorna la palabra hacia una especie de más acá del sentido: el *gato amarillo* dice la bondad del abate Séguin pero también dice *menos*, y es aquí donde aparece el escándalo de la palabra literaria”. Retorna en la lectura de Chateaubriand una clásica proposición barthesiana: la palabra literaria es palabra “para nada”: desviada de la economía del sentido, gasto puro, sin reservas, ella instala en el flujo de la comunicación novelesca una vacilación irreductible. Retomo mi argumentación a partir de esta cita de Barthes. Un adjetivo (el “amarillo” atribuido al gato del abate Séguin) puede representar toda la literatura, pero —esto es lo fundamental— para hacerlo necesita de un ensayo que lo instituya como representante. La determinación de “lo literario” por un detalle encuentra en la singularidad de un acto de lectura su condición de posibilidad, pero encuentra también allí su límite. El saber que el ensayo produce es esencial (es un saber que afecta al ser de la literatura) pero no generalizable. Lo singular del modo en que Barthes especifica a la palabra literaria expulsa la reproducción, la aplicación. “Amarillo” representa a la literatura pero por esta sola vez. Lo que Barthes afirma de ese adjetivo no puede transponerse sin más a otro adjetivo o al mismo adjetivo en otra ocurrencia. Para decirlo de otro modo: si toda la literatura “pasa” por este “amarillo”, pasa por única vez, y no disponemos de los medios para saber dónde, cuándo ella volverá a pasar. Es tarea de otro ensayo de lectura constituir, inventar, ese lugar de “paso”.

(En algún lugar de *El espacio literario* se lee: “un solo libro en peligro abre una brecha peligrosa en la biblioteca universal”. La

advertencia de Blanchot me remite a la práctica del ensayo, cuando ésta se define —como aquí sostengo— por la lectura del detalle. Poner un libro en peligro, violentar su unidad, desencadenar por esa violencia el desorden y la confusión en las bibliotecas: ¿no es causa de este movimiento la lectura del detalle?

El “elogio hiperbólico”, compañero aquí —como siempre— de la falta de examen, no duda en afirmar la pertenencia del *Martín Fierro* al noble género épico. Las supersticiones que sostienen esa afirmación son por demás conocidas. Los argumentos en que se desarrollan no van más allá de un juego de falsas coincidencias entre el poema de Hernández y la épica primitiva. Sobre ese horizonte tradicional, lectura —polémica— de lecturas⁸, Borges enuncia, en “La poesía gauchesca”, un “convencimiento” sorprendente (“la índole novelística del *Martín Fierro*”), que se precipita luego de la consideración de un detalle. Se trata de dos versos. Recuerdo la estrofa que los incluye:

Había un gringuito cautivo
Que siempre hablaba del barco
Y lo ahugaron en un charco
Por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
Como potrillito zarco.

“Tenía los ojos celestes como potrillito zarco”: una información suplementaria, “una imagen más”, que nada agrega a la historia pero que aparece como devuelta por la memoria “de quien supone ya contada una cosa”. En esta “adición patética del recuerdo” está, según Borges, “la eficacia máxima de la estrofa”. ¿Qué lee Borges en este detalle? El tema del *Martín Fierro*: el acento puesto menos en los hechos que en el modo de contarlos, “el hombre que se muestra al contar”. La técnica del poema consiste en una “doble invención”: la de los episodios y, a la vez, la de los sentimientos del héroe acerca de esos episodios. En el uso de esta técnica funda-

⁸Lectura -polémica- de lecturas (lectura que se construye polemizando con otras lecturas): la fórmula vale para no pocos de los ensayos borgeanos.

menta Borges la inclusión del poema de Hernández entre las obras novelísticas.

Poema que es una novela: una “brecha peligrosa” se abre en la biblioteca universal. El orden vacila, los volúmenes se desclasifican. La lectura de un detalle, la valoración, por sobre las evidencias del género, de dos versos, provoca un encuentro imprevisible. Apartado del anónimo juglar del *Mío Cid*, Hernández se encuentra con Mark Twain.

Cierro el paréntesis con un convecimiento: menos que la afirmación de “la índole novelística” del poema —se trata de una tesis tan opinable como cualquier otra—, lo más valioso que la lectura de Borges transmite es su desborde: la relatividad de los géneros, la inconsistencia de las clasificaciones).

V

*Quien ande en busca de ciencia, cójala donde
se aloje, que yo no profeso tenerla. Estas son
solamente mis fantasías, con las que no pretendo
hacer conocer las cosas, sino hacerme conocer yo.*
Montaigne

*Desde hace unos años, parece que sólo tengo
un único proyecto: explorar mi propia estupidez,
o, mejor dicho, convertirla en objeto de mis libros.*
Roland Barthes

El ensayo, intrusión de la subjetividad en el discurso del saber.

Ninguna superstición más extraña a la ética del ensayista que la de la objetividad, el deseo de volver insignificante el propio discurso para que, por él, la realidad (de las obras, de los autores) hable. El recurso a la primera persona del singular o, si se quiere

una referencia más específica, a un “método dramático”⁹ (que pone en escena una enunciación y no una reflexión, que simula un discurso en lugar de describirlo), lo testimonian. Para retomar la oposición: si el especialista, lector indiferente, desatiende “la propia convicción, la propia emoción”, el ensayista afirma siempre, por la modalidad de su lectura, una perspectiva. Para explicar el funcionamiento literario del exordio de una milonga de Borges deslinda los efectos que la estrofa produce en él (“Elementos de preceptiva”); para investigar lo que la fotografía es “en sí misma” Barthes toma como único punto de partida aquellas fotos que existen para él, es decir, aquellas fotos que lo atraen (*La cámara lúcida*).

Perspectivismo. El lugar común nietzscheano me devuelve a Barthes. En “Las salidas del texto”, ensayo sobre un ensayo (“El dedo gordo”) de Bataille, leo: “Ante cualquier cosa, el saber se pregunta: ‘¿qué es eso?’. ¿Qué es el dedo gordo?, ¿qué es este texto?, ¿quién es Bataille?. Pero el valor -de acuerdo con la consigna nietzscheana- amplía la pregunta: *¿qué es eso para mí?*”

“El texto de Bataille responde de un modo nietzscheano a esta pregunta: ¿qué es el dedo gordo, para mí, Bataille?, y por un desplazamiento: ¿qué es este texto, *para mí*, que lo estoy leyendo? (Respuesta: el texto que me habría gustado escribir)”. Se trata de reivindicar, contra el imaginario de objetividad que el saber exige, “una *cierta* subjetividad”. “Subjetividad del no-sujeto” —la llama Barthes—, que nada tiene que ver con el impresionismo. Subjetividad incierta, equívoca, que ningún nombre de autor alcanza a identificar; subjetividad insistente, irreductible, que la generalidad de ningún saber puede aplastar.

¿A quién, a qué remite ese “yo” que se hace cargo del discurso amoroso? ¿A quién, a qué, el que descalifica o aprueba en los ensayos que firma Borges? Menos que la respuesta —cualquiera sea—, lo decisivo es aquí que el preguntar se vuelva posible: que se abra la interrogación por el sujeto del ensayo (sujeto de la lectura), que el saber se vea obligado a dar cuenta de su enunciación. Cuando Borges, examinando los modos fundamentales de la

⁹Como el que utiliza Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*.

doctrina del Eterno Regreso (en “El tiempo circular”), remite bruscamente a su actualidad, a los tiempos de declinación en los que se siente vivir; cuando Barthes recuerda la conmoción que experimentó frente “a un espectáculo de transformistas en un café parisiense “ para explicar el funcionamiento textual de las alusiones sadianas a la belleza de los cuerpos; cuando el ensayista nos remite, a veces bruscamente, a veces escandalosamente, a su propia vida, asistimos a un desenmascaramiento: en lugar de ocultarla (exigencia que el saber se impone), el discurso del ensayo muestra, ofrece como espectáculo y, también, como objeto de conocimiento la subjetividad que lo enuncia.

El ensayo, intrusión del cuerpo en el discurso del saber.

¿Cómo exceder, por la lectura, los estereotipos, los códigos, lo legible?, ¿cómo afirmar la diferencia de quien lee?, ¿cómo hacer que el cuerpo lea? Estas preguntas encuentran en los últimos ensayos de Barthes las condiciones de su enunciación, así como las de sus respuestas.

El *cuerpo*. Se trata, en verdad, de una palabra cuya significación no es fácil de ceñir. “Palabra-mana”, dice Barthes, “nunca instalada, siempre atópica”. Palabra errática, equívoca, destinada a nombrar la imposibilidad de un nombre, la falta de una palabra única, irrepetible, capaz de representar (en el orden necesariamente general del lenguaje) la singularidad de un sujeto. “Cuerpo”: otro modo de decir esa “cierta subjetividad” que Barthes nos invita a reivindicar. Pero, entonces, ¿cómo hacer que el cuerpo lea?

Abro *La cámara lúcida*. En la página 61 de la edición española, “ofrecida en plena página”, recibida “en pleno rostro”, una fotografía: sobre el empedrado destruido de una calle nicaragüense, el cadáver de un joven cubierto con una sábana; junto a él, sufrientes, los familiares, los amigos; más cerca que los demás, desconsolada, la madre; detrás de las figuras, cerrando el cuadro, casas humildes y sobre sus paredes dos inscripciones: “Abajo la dictadura” y “FSLN”. Barthes realiza de esta fotografía una

lectura doble. Por una parte, reconoce, de acuerdo a su competencia cultural, lo que la fotografía informa, comunica (la situación de Nicaragua en 1979: las luchas revolucionaria, la miseria, la muerte). Lector clásico, se sitúa en un lugar simétrico al del fotógrafo: reconoce sus intenciones, lo que, por medio de la fotografía, quiso decir. Para el lector educado que Barthes simula ser, esa fotografía no es indiferente, pero si se siente interesado por ella, ese interés que experimenta (el *studium*) sólo está en función de los sentidos que puede reconocer. En esta primera modalidad de la lectura el cuerpo del lector queda fuera de juego. Por otra parte más allá (o más acá) del *studium*, disparado por la presión “de lo indecible que quiere ser dicho”, otro modo de leer se desencadena. Algunos detalles gratuitos, que nada informan, que nada comunican (un pié del cadáver está descalzo, la madre lleva ropa blanca en sus brazos, una mujer se cubre la nariz con un pañuelo), atraen con insistencia a Barthes. Estos detalles que aparecen de golpe, como por azar, en el campo de la mirada, en la lectura, producen una división de la “foto unaria”, de la foto que se quiere sin trastorno, sin indirecto. La comunicación se desvía. No buscados, esos detalles “punzan” a Barthes sin que él pueda saber bien por qué (únicamente a posteriori podría explicarse la causa de esa captura) y lo instalan, por eso mismo, en lo neutro de una experiencia en la que las certezas del sujeto que mira y del objeto mirado vacilan. Estos detalles en los que el lector no reconoce ninguna intención, ningún sentido, detalles que lo afectan sin que le sea posible nombrarlos, exceden el *studium*. *Punctum* es el nombre que da Barthes al conocimiento de ese exceso. En esta otra modalidad de lectura, en la que las intenciones del autor se desvanecen, en la que nada hay por reconocer, el cuerpo de quien (¿quién?) lee se pone en juego, y se juega del único modo posible: como testimonio de una imposibilidad. Puro suplemento, esos detalles innombrables que se imponen al lector, que el cuerpo del lector inventa al experimentar su atracción, emergen desbordando los códigos, mostrando en ellos una falta: la de una palabra que de nombre a ese cuerpo, al afecto que los atrae.

El arte de lo indirecto*

Hace algún tiempo, mientras cursaba el segundo año de la Licenciatura en Letras, leí por primera vez el ensayo de Bioy Casares sobre *La Celestina*. Me encontraba ocupado entonces, muy a mi pesar, en el cumplimiento de una de esas tareas que sirven a la Academia para evaluar la disposición al trabajo de los estudiantes: debía “elaborar” una bibliografía en la que constasen, ordenados alfabéticamente de acuerdo al nombre de sus autores, los principales estudios sobre la tragicomedia. Hallado por azar —servía de prólogo a una de las ediciones consultadas—, leído sin demasiada atención —al fin de cuentas era obra de un escritor, no de un crítico—, el ensayo de Bioy no pasó a formar parte de aquel catálogo: su evidente inutilidad me eximía de incluirlo junto a las monografías eruditas y los artículos especializados. La bibliografía presentada mereció la aprobación: su exhaustividad y su pertinencia parecían inobjectables. La ausencia de Bioy, claro, no fue notada.

Volví a leer el prólogo hace pocos días. Lo encontré esta vez, ya no por azar, al comienzo de *La otra aventura*, el libro que reúne los ensayos de Bioy¹. Después de esa segunda aproximación

*Publicado en Sergio Cueto y Alberto Giordano: *Borges y Bioy Casares ensayistas*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988.

¹Buenos Aires, Editorial Emecé, 1983.

—más atenta que la primera, menos interesada— pude comprobar que no había errado en dejarlo fuera de la bibliografía crítica: “La Celestina”, en verdad, es inútil: no sirve a la verificación de ningún método, a la repetición de ninguna teoría; su lugar —lo supe nuevamente— no es el de la crítica literaria, que viene del conocimiento y va hacia él discurriendo entre certezas. Libre de las arrogancias teóricas y de la exhibición —tan poco elegante— de tecnicismos, Bioy sitúa su comentario en un lugar incierto, que no disimula “la incalculable trama de las circunstancias” a la que está sujeto: el lugar de una lectura que se permite a veces, más allá del conocimiento, ser apresurada y conmovida; el modesto, esencial lugar del ensayo literario.

“La crítica se ofrece a cada momento al ensayista como una especie de trampa que debe eludir” (Raúl Beceyro: “El proyecto de Benjamin”). Bioy lo sabe y por eso hace explícita, ya en el comienzo, la diferencia en las perspectivas. El “metódico análisis del argumento, del estilo y los personajes”, la docta estrategia de la filología (este es el interlocutor con el que se dialoga en “La Celestina”), no sirven para satisfacer los deseos del ensayista. Ni el examen minucioso, ni la pesquisa erudita atienden a aquello que el ensayo busca prolongar: la “vida misma” de la obra literaria. El “misterioso agrado” que *La Celestina* sigue suscitando en los lectores, la emoción, por ejemplo, que Melibea y Pleberio provocan en Bioy hacia el final de la tragicomedia, no parecen existir a los ojos de la “impasible teoría”. El ensayo, por el contrario, se funda en la interrogación por las razones de esos afectos. ¿Por qué, se pregunta Bioy en “La Celestina”, las páginas finales de la tragicomedia ejercen sobre mí una particular atracción?, ¿por qué, si el estilo de esas escenas no es el más adecuado, ellas logran conmoverme? Que el ensayo no dé a estas preguntas una respuesta definitiva, que en lugar de afirmar una réplica aventure conjeturas (“Quizá algunas frases concretas, perdidas en las morosas enumeraciones, son bruscamente eficaces; o quizá, a esta altura de la obra, nuestra participación en el argumento y en la suerte de los personajes ya es tan íntima, que palabras como *padre, hija, muerte, amor, congoja*, nos estremecen”), es, quizá, su mayor virtud. Lo *misterioso* del agrado que esas escenas

suscitan no desaparece: las conjeturas lo rodean, amenazan explicarlo y, a la vez, lo resguardan.

A la oposición frontal que se plantea en las primeras páginas, prefiero la estrategia sutil, indirecta, por la que la filología es desbordada en el resto del ensayo. Invito al lector a que me acompañe en su recorrido. Dos —entre otras a las que presta atención— son las cuestiones sobre las que Bioy se detiene: la de la originalidad de la tragicomedia y la de su autoría. Nos introducimos en la primera por una referencia a los antecedentes que, de la trama, los personajes y el estilo de *La Celestina*, señala Menéndez y Pelayo. De Menandro al Arcipreste de Talavera, pasando por una comedia latina del siglo XII y el *Libro de Buen Amor*, las fuentes consignadas son más que numerosas. Sigue luego una remisión al “curioso libro”² de F. Castro Guisasola *Observaciones sobre las fuentes de La Celestina*, que añade, sobre la cuestión tratada, nueva y más notable información: en la tragicomedia no sólo se toman prestados de la antigüedad fábulas y caracteres, sino que también, en casi todos sus párrafos, se citan sentencias y moralidades de filósofos griegos y latinos. En verdad, precisa Bioy, “la imitación no se limita a sentencias; comprende simples frases y fragmentos de diálogo sin importancia”. Para dar crédito a sus palabras cita dos pasajes de otras tantas comedias de Terencio. Con cierto laconismo, al final del párrafo añade: “Los ejemplos podrían multiplicarse”.

Hasta aquí, centrando el comentario en uno de sus tópicos, Bioy se ha limitado a reproducir y a prolongar los argumentos y los procedimientos de la crítica filológica. Ha citado las autoridades (Menéndez y Pelayo en primer lugar), ha dado muestras de su erudición, de su conocimiento de las fuentes. Viene entonces, en el discurrir del ensayo, un momento como de pasaje. Tal vez debamos aceptar que la única originalidad de *La Celestina* consiste en su doble carácter de drama o novela y de centón, pero no olvidemos entonces —agrega Bioy— que “los libros hechos de

²El gesto irónico pasa casi inadvertido: ¿el libro de Castro Guisasola es “curioso” porque despierta interés o porque se interesa demasiado en lo que no corresponde; porque es interesante o porque es indiscreto?

citas no son infrecuentes en los siglos XV y XVI y en los comienzos del siglo XVII”. Un “caso memorable”, el *Discoveries* de Ben Jonson, del que las investigaciones han probado que no posee casi ninguna frase original, vale como ejemplo. Bioy recuerda, a propósito de esta obra, que Swinburne la consideraba superior a los dramas de su autor y expone luego sus dudas acerca de la legitimidad de tal elogio. Pero entonces, precipitando una supuesta conclusión, conjetura: “tal vez nuestra duda resulte injusta: componer obras interesantes y hermosas, con frases destinadas a otros párrafos, a otras situaciones, a otros temas, ha de ser, por lo menos, tan difícil como componerlas con frases inventadas por uno mismo”.

Cuando creíamos que la cuestión de la originalidad ya estaba clausurada, la primera frase del párrafo siguiente, de pronto, en otro lugar, vuelve a abrirla: “Fuera de la historia literaria, esta supuesta originalidad de *La Celestina* no es muy importante”. Fuera de la historia literaria, es decir, fuera del dominio de la crítica filológica. La dirección en la que la argumentación venía avanzando sufre un desvío. El ensayo se abre a la afirmación de otro valor, de otra perspectiva: la cuestión de la originalidad, tal como hasta aquí se ha planteado, importa a la crítica y a la historia literaria, no a la literatura. Quizá la tragicomedia sea original; quizá —como acuerdan los filólogos— no haya originalidad en ella. En cualquier caso, si se la plantea en términos de “fuentes” y “antecedentes”, esa cuestión es, *para la literatura*, irrelevante. Para ella es de *otra* originalidad de lo que se trata. Sin énfasis, con la elegancia de quien conoce íntimamente la materia tratada, Bioy afirma: “Lo cierto es que existe una originalidad que no depende de astucias retóricas; una originalidad que resulta de la maduración de la obra en la mente del artista; una originalidad que está en las obras de arte, como la luz en la impar arquitectura de cada aurora y de cada crepúsculo. Ningún crítico negará esta originalidad a *La Celestina*”. Esta originalidad, de la que la búsqueda filológica no puede dar testimonio y que es la esencia misma de la obra literaria, parece ser tan evidente como innombrable. La comparación a la que Bioy recurre, imagen hecha de imágenes, sólo la sugiere, sólo la roza. No me parece excesivo

afirmar que, en esta confusión de imposibilidad y certeza, de saber y no poder decir, “La Celestina” ofrece al lector la mayor de sus enseñanzas: el ser de la literatura, su originalidad, su origen, es siempre —para siempre— un enigma por resolver, un misterio que la ansiedad de las palabras directas sólo puede perder (¿Hace falta recordar, una vez más, el mito de Orfeo?). Al admirable desvío que Bioy impuso aquí a la marcha de su ensayo, me cabe hacerle una sola objeción: hubiese preferido que, en la frase final, en lugar de apelar a la sinceridad del crítico, hubiese apelado a una instancia más frágil pero más decisiva: la sensibilidad del lector. Tal vez —pienso ahora— la objeción es injusta y Bioy, gentilmente, supuso que al crítico esa sensibilidad no podía serle extraña.

En el comentario de la segunda cuestión, la de la autoría de la tragicomedia, Bioy ensaya un recorrido semejante al que siguió en el comentario de la primera. Para comenzar, enuncia, a modo de exposición, las preguntas que la crítica filológica se formula: ¿Quién escribió *La Celestina*?, ¿cuándo y dónde se la publicó por primera vez?, ¿el autor del primer acto es también el de los restantes? Sin tomar distancia del interés que anima esos interrogantes, repasa las opiniones de las autoridades en el tema (Menéndez y Pelayo, Diez-Canedo, Cejador) para terminar conjeturando, “a la luz de los documentos” más recientes, una respuesta: “Es probable que el primer acto, los quince restantes de las ediciones más antiguas y tal vez los cinco añadidos en la de 1502, sean de un mismo autor; asimismo no parece improbable que el autor sea Rojas”. Después de un tratamiento poco minucioso, de seguro el que merece, la cuestión de la autoría parece haber quedado clausurada. Sigue a continuación una breve noticia biográfica de Fernando de Rojas. En forma casi imperceptible, la dirección del ensayo comienza a cambiar de rumbo. Bioy informa el año y el lugar en el que nació Rojas, el nombre de la ciudad en la que transcurrieron sus días, el nombre de su mujer, el credo de sus padres, y luego añade: “Además conjeturamos que en 1490 ó 1492 escribió la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. Sin decirlo, enhebrando en una misma enumeración vida civil y obra literaria, Bioy muestra lo irrisorio de la cuestión planteada. Si en lugar

de haber nacido en Montalván el autor de *La Celestina* hubiese nacido en otra “puebla”, si en lugar de ser judíos sus padres hubiesen sido cristianos, si nunca se hubiese casado, si su nombre no fuese Fernando de Rojas, ¿tendría eso alguna importancia, modificaría el agrado que sentimos en la lectura y que es la “vida misma” de la tragicomedia? Lejos de las preocupaciones filológicas, después de haberlas atravesado, el ensayo concluye: “Con alguna melancolía pensamos que del hombre que ha imaginado y escrito la *Tragicomedia* sólo queda el nombre (menos aún: quizá un nombre equivocado). Sin embargo, queda también su libro, y, en definitiva, el libro es siempre la posteridad del escritor. Perderse y perdurar en la obra, declarar, con su propio destino, todo lo que hay de triste, de bello, de terriblemente justo, en la creación, no me parece una estrecha inmortalidad...” Seguramente el lector habrá releído más de una vez el párrafo que acabo de citar. Seguramente lo juzgará, como yo, magnífico. Bioy ha sabido dar un golpe de gracia a la argumentación. Un golpe nada violento, claro, nada estridente, que nos lleva, desde la aridez de las “curiosidades” filológicas, a la difícil, inquietante reflexión sobre la creación en literatura. ¿Acaso no ha seguido el autor de *La Celestina* el mismo destino que sigue cualquier autor de una obra literaria? ¿Acaso el creador no queda siempre fuera de lo creado? ¿El que escribe, en literatura, no es siempre anónimo? Citar aquí a Blanchot —apenas si puedo contenerme— sería demasiado. Detengámonos mejor, una vez más, en la admirable prosa de Bioy: “...todo lo que hay de triste, de bello, de terriblemente justo, en la creación...” ¿Quién, si no alguien ligado íntimamente a ese acontecimiento misterioso, podría referirlo con tanta precisión, con tanta belleza?

INDICE

1.

Borges ensayista: avatares de la lectura .11

El ensayista argentino y la tradición .23

Borges: la forma del ensayo .35

2.

Los ensayos literarios del joven Masotta (Primer encuentro) .61

La búsqueda del ensayo .71

Elogio de la polémica .95

APÉNDICES

Del ensayo .109

El arte de lo indirecto .133

DATE DUE / DATE DE RETOUR

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0403675 2

Este libro señala el comienzo de un ya prolongado diálogo con el ensayo literario. No encontraremos en estas páginas una definición del ensayo, ni siquiera una descripción de los caracteres que nos permitirían reconocerlo. El asombro y la inquietud que despierta encuentran en estas páginas su encarnación justa, el único testimonio que les conviene: la conjetura. Por la conjetura, conjeturalmente, estas páginas se exponen al camino, a la experiencia del ensayo. Ellas no lo exponen como se expone un cuadro o una tesis; ellas se exponen arrojándose al camino: ensayan un camino y nos invitan a proseguirlo. Este arrojamiento violento que Alberto Giordano llama conjetura tiene dos figuras: una es la suspensión, que le viene de la perplejidad ante lo asombroso; la otra, la digresión, que le está dada por el desvío frente a lo inquietante. El camino conjetural del ensayo está hecho de digresiones y suspensos; se construye a cada paso con el cruce de otros caminos. En ello radica su carácter dialógico, polémico. No en propugnar una solución o en impugnar otras, sino en pugnar por mantener abierto el camino a los encuentros.

Estas páginas son un mapa fragmentario de los caminos, de los modos del ensayo. (En inglés diríamos: *Ways of essay*). Pero esos modos surgen desde la perspectiva de un camino, en un modo singular que los reúne a todos volviéndolos hacia la pregunta que es preciso formular de nuevo, por primera vez, y que constituye el distante centro de este libro: ¿Cuál es el valor hoy, aquí, para nosotros, de la literatura ensayística?

Sergio Cueto

BEATRIZ VITERBO EDITORA